कलेची मूलतत्त्वे

आर. जी. कॉलिंगवुड
भाषांतरकार : स. गं. मालशे / मिलिंद स. मालशे

…ples of Art / R. G. Collingwood



महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ

कलेची मूलतत्त्वे

(R. G. Collingwood यांच्या *The Principles of Art*
[Oxford : Clarendon Press, 1938] या ग्रंथाचे भाषांतर)

आर. जी. कॉलिंगवुड
भाषांतरकार : स. गं. मालशे / मिलिंद स. मालशे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

प्रथमावृत्ती : डिसेंबर, २००४

प्रकाशक :
सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ,
मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय इमारत,
१७२, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय मार्ग,
दादर, मुंबई ४०० ०१४

मुद्रक :
न्यू एज प्रिंटिंग प्रेस,
भूपेश गुप्ता भवन,
८५, सयानी रोड,
प्रभादेवी, मुंबई ४०० ०२५

मुखपृष्ठ : अनिल नाईक

किंमत : ११५ रु.

निवेदन

'महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळा'च्या वतीने प्रख्यात आंग्ल लेखक आर. जी. कॉलिंगवुड यांच्या 'The Principles of Art' या बहुचर्चित ग्रंथाचे 'कलेची मूलतत्त्वे' हे मराठी भाषांतर प्रकाशित करण्यात येत आहे.

जगातील अनेक भाषेतील मौलिक, प्रेरणादायी ग्रंथ मराठी वाचकांना, अभ्यासकांना उपलब्ध व्हावेत हे 'मंडळा'चे उद्दिष्ट आहे. बा. रं. सुंठणकर (दिवंगत) यांच्या मार्गदर्शनाखाली पुण्याला मंडळाचा भाषांतर विभागही होता. मंडळाने अनेक मौलिक ग्रंथांची भाषांतरे विद्वान आणि जाणत्या लेखकांकडून करवून घेतली आहेत. अत्यंत अल्प किंमतीत ही पुस्तके मराठी वाचकांना उपलब्ध करून दिली आहेत.

'कलेची मूलतत्त्वे' हा ग्रंथ कलाविषयक अनेक गूढ रम्य रहस्यांचा उलगडा करीत तर्कशुद्धपणे कला विचारांची मांडणी करतो. हा ग्रंथ वाचताना आपण ऐतिहासिक, कलात्मक चर्चेत गुंतून जातो. डॉ. स. गं. मालशे आणि मिलिंद मालशे यांनी मन:पूर्वक हे भाषांतर केले आहे.

मंडळाचे माजी अध्यक्ष, प्राचार्य रा. रं. बोराडे यांनी ग्रंथ छपाईबाबत जो पाठपुरावा केला त्याचेच हे सुंदर फलित आहे. 'कलेची मूलतत्त्वे' हा ग्रंथ वाचकांसमोर आणण्यासाठी मंडळाचे प्रभारी सचिव, श्री. उ. बा. सूर्यवंशी आणि कर्मचारी यांचे सहकार्य मोलाचे आहे. मराठी वाचक या ग्रंथाचे प्रेमभराने स्वागत करतील ही आशा आहे.

प्रा. रतनलाल सोनग्रा
अध्यक्ष
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ

मुंबई
दिनांक २७.१०.२००४

आर. जी. कॉलिंगवुड : चरित्रात्मक आणि वैचारिक परिचय

रॉबिन जॉर्ज कॉलिंगवुड यांचा जन्म २२ फेब्रुवारी १८८९ रोजी इंग्लंडमधील लँकशिअर परगण्यात झाला. त्यांचे वडील डब्ल्यू. जी. कॉलिंगवुड हे चित्रकार आणि पुरातत्त्ववेत्ते होते, आणि एकोणिसाव्या शतकातील विख्यात कलासमीक्षक आणि निबंधकार जॉन रस्किन यांच्याशी त्यांची जवळची मैत्री होती, त्याचप्रमाणे रस्किन यांचे चरित्रही त्यांनी लिहिले होते. एका बाजूला कला व कारागिरी तर दुसऱ्या बाजूला विद्वत्ता आणि व्यासंग यांचे महत्त्व कॉलिंगवुड यांच्या मनावर वडिलांच्या प्रभावामुळे लहानपणीच बिंबलेले होते. कॉलिंगवुड यांनी चित्रे काढणे आणि संगीतरचना करणे हे छंद आयुष्यभर जोपासले आणि त्याचबरोबर कला, इतिहास, पुरातत्त्वविद्या आणि तत्त्वज्ञान या विषयांचा व्यासंगही आयुष्यभर केला. वयाच्या तेराव्या वर्षापर्यंत त्यांचे शिक्षण घरीच झाले. पुढे वॉरिकशायर परगण्यातील रग्बी स्कूल या शाळेत त्यांचे शिक्षण पाच वर्षे झाले. त्यानंतर १९०८ साली त्यांनी ऑक्सफर्ड विद्यापीठामध्ये प्रवेश घेतला आणि तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास केला. १९३९ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या आत्मचरित्रामध्ये त्यांनी ऑक्सफर्ड विद्यापीठाविषयी फारसे आपुलकीने लिहिलेले नाही. या विद्यापीठाने आपल्या कामामध्ये फारसा व्यत्यय आणला नाही, हेच महत्त्वाचे, अशी भावना त्यांनी व्यक्त केलेली आहे! परंतु त्यांची या विद्यापीठातील कारकीर्द उज्ज्वल होती. १९१२ साली याच विद्यापीठाच्या पेम्ब्रोक कॉलेजमध्ये तत्त्वज्ञानाचे ट्यूटर म्हणून त्यांची नियुक्ती झाली, आणि १९३४ साली ते 'वेन्फेट प्रोफेसर' म्हणून नियुक्त झाले. १९४१ साली प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे निवृत्त होईपर्यंत त्यांनी ऑक्सफर्ड विद्यापीठामध्ये संशोधन व अध्यापन केले. ९ जानेवारी १९४३ साली लँकशिअर परगण्यातच त्यांचे निधन झाले.

विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी अनुभववाद (Empiricism) आणि त्याच्यावर आधारलेला तार्किक प्रत्यक्षार्थवाद (Logical Positivism) या विचारसरणी आपला प्रभाव टाकू पाहत होत्या. ऐंद्रिय अनुभवामधून मिळणाऱ्या संवेदनांपलीकडे वास्तव असते, हे यांना मान्य नव्हते. याउलट, एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी हेगल या तत्त्वज्ञाने विश्वचैतन्य (spirit) या संकल्पनेला अविभाज्य वा अखंड मानून निसर्ग आणि मानवी मन यांना या संकल्पनेचे दोन पैलू मानले. त्याने मांडलेल्या विश्वचैतन्यवादी (Idealist) तत्त्वज्ञानाचा प्रभाव एकोणिसाव्या शतकामध्ये फार मोठा होता. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी या दोन विचारव्यूहांमध्ये तीव्र असा वैचारिक संघर्ष होत होता. निसर्गाचा अभ्यास करणारी भौतिक विज्ञाने; मानवी अनुभव, संवेदना, वर्तन, ज्ञान,

मन इत्यादींचा अभ्यास करणारे मनोविज्ञान; कला व सौंदर्य यांचा अभ्यास करणारे सौंदर्यशास्त्र; तसेच धर्मशास्त्र, इतिहास, तत्त्वज्ञान या सर्वच क्षेत्रांमध्ये या संघर्षाचे पडसाद उमटत होते.

कॉलिंगवुड यांच्यापाशी या वैचारिक संघर्षात भाग घेण्यासाठी लागणारी सर्व बौद्धिक आयुधे होती. इतिहास व पुरातत्त्वविद्या यांच्या व्यासंगामुळे तथ्यलक्ष्यी व अनुभवजन्य पुरावे, आणि त्यांची मांडणी यांच्याशी ते जवळून परिचित होते. रोमनकालीन ब्रिटनविषयी त्यांनी मौलिक लेखन केले. उत्खननातून मिळालेल्या पुराव्यांच्या आधारे रोमनकालीन ब्रिटनचे एक उत्कृष्ट चित्र त्यांनी अभ्यासकांना उपलब्ध करून दिले. *The Archaeology of Roman Britain* (1930) हा स्वतंत्र ग्रंथ, तसेच *Oxford History of England* (1936) आणि *An Economical Survey of ancient Rome* (1933-40) या बहुखंडात्मक इतिहासाच्या प्रकल्पांमध्ये त्यांनी लेखन केले. कलेच्या व्यासंगामुळे सौंदर्यात्मक अनुभवाविषयी आणि संस्कृतीच्या विविध पैलूंविषयी ते अधिकारवाणीने बोलू शकत होते. *Encyclopaedia Britannica*च्या १९२९च्या आवृत्तीसाठी बेनेदेत्तो क्रोचे या इटालिअन विश्वचैतन्यवादी तत्त्वज्ञाच्या सौंदर्यशास्त्रावरील नोंदीचे भाषांतर त्यांनी केलेले होते. तत्त्वज्ञानाच्या व्यासंगामुळे खंडन-मंडनात्मक प्रतिपादन आणि तात्त्विक विचारव्यूहाची मांडणी करण्यामध्ये त्यांचा हातखंडा होता. अनुभववादी व प्रत्यक्षार्थवादी विचारसरणीचा प्रतिवाद करणे आणि विश्वचैतन्यवादी व्यूहाची प्रभावी मांडणी करणे, हे त्यांच्या लेखनाचे प्रमुख उद्दिष्ट म्हणता येईल.

Religion and Philosophy (1916) या ग्रंथामध्ये त्या काळात मान्यता पावलेल्या अनुभववादी मनोवैज्ञानिक भूमिकेचा (Empirical Psychology) प्रतिवाद कॉलिंगवुड यांनी केलेला आहे. धर्म ही मानवी मनाची निर्मिती आहे व मनोनिर्मित गोष्टींचा अभ्यास अनुभववादी पद्धतीने करता येत नाही; धर्माचा अभ्यास हा मानवी ज्ञानाच्या दृष्टीनेच केला पाहिजे, अशी भूमिका कॉलिंगवुड यांनी मांडली आहे.

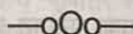
Speculum Mentis (1924) या ग्रंथामध्ये सत्य वा वास्तव हे चित्तस्वरूपी वा चैतन्यस्वरूपी कसे असते या विषयीचे प्रतिपादन आहे.. मानवी अनुभवाच्या पाच पायऱ्या मानून कला, धर्म, विज्ञान, इतिहास आणि अखेरीस तत्त्वज्ञान या पाच टप्प्यांमधून सत्य कसे उलगडत जाते त्याची चर्चा केलेली आहे. कला हा कल्पनाशक्तीचा प्रांत असतो, सौंदर्य हे कल्पनाशक्तीची अभिव्यक्ती असते. परंतु कलेला मर्यादा पडते कारण कलेमध्ये कलावस्तू निर्माण कराव्या लागतात आणि वस्तूची निर्मिती झाली की तिचा कल्पनाशक्तीशी विरोध निर्माण होतो. धर्मामध्ये कल्पनाशक्तीचाच वापर होत असतो. येथे काल्पनिकतेला प्रतीकात्म वास्तवाचे वा

सत्याचे रूप दिलेले असते. सौंदर्य या संकल्पनेऐवजी येथे पावित्र्य ही संकल्पना केंद्रस्थानी असते. कला आणि धर्म या टप्प्यांवर फक्त कल्पनाशक्तीचा उपयोग झाल्याने यांतून मिळणारे सत्य मर्यादित असते. याउलट विज्ञानामध्ये बुद्धीचा वापर होतो. अनुभवनिष्ठ विश्वाला गणितावर आधारलेले नियम बुद्धीने लावले की वैज्ञानिक सिद्धान्त निर्माण होतात. मात्र या ज्ञानप्रकाराची मर्यादा अशी की हे अत्यंत अमूर्त स्वरूपाचे असते. इतिहासामध्ये कालतत्त्वाच्या वापरामुळे विज्ञानाच्या अमूर्ततेवर मात करता येते आणि मूर्त व्यक्ती आणि मूर्त घटनांचा वेध घेता येतो. परंतु येथेही इतिहासकाराच्या संवेदनाशक्तीच्या मर्यादा पडतात कारण येथील ज्ञानामध्ये ज्ञाता आणि ज्ञानविषय यांच्यात एक अंतर निर्माण झालेले असते. उलट तत्त्वज्ञान म्हणजे आत्मज्ञान असते. येथे ज्ञाता आणि वस्तू यांच्यामध्ये द्वैत उरत नाही. तत्त्वज्ञानाला स्वत:चा असा ज्ञानविषय असत नाही. कला, धर्म, विज्ञान आणि इतिहास यांच्यातील एकांगीपणा व त्यांच्या मर्यादा दूर करून जे ज्ञान प्राप्त होते ते तत्त्वज्ञान.

Outlines of Philosopy of Art (1925) या ग्रंथामध्ये त्यांनी वर मांडलेल्या चौकटीतच कलाविषयक सिद्धान्ताची प्राथमिक मांडणी केली. सौंदर्यशास्त्राने कलावस्तूवर भर न देता कलावंताच्या मनोगत प्रक्रियांवर भर दिला पाहिजे असे प्रतिपादन त्यांनी केले. सौंदर्य हे केवळ वस्तुनिष्ठही नसते किंवा केवळ व्यक्तिनिष्ठ वा ज्ञातृनिष्ठही नसते. मन आणि वस्तू यांचा परस्परांशी एक प्रकारचा संवाद सौंदर्यानुभवात होत असतो, अशी भूमिका यामागे आहे.

आपण भाषांतरासाठी घेतलेला ग्रंथ *The Principles of Art* (1938) हा कॉलिंगवुड यांच्या उत्कृष्ट ग्रंथापैकी एक आहे. संकल्पनात्मक सुस्पष्टता, भक्कम सैद्धान्तिक मांडणी, अतिशय रेखीव आणि पारदर्शक शैली, ही या ग्रंथाची मुख्य वैशिष्ट्ये होत. पाश्चात्त्य सौंदर्यशास्त्राच्या परंपरेमधील एक आधुनिक मानदंड म्हणून या ग्रंथाला महत्त्व आहे. या ग्रंथामध्ये त्यांनी आपल्या आधीच्या विचारातील (विशेषत: *Speculum Mentis* या वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथातील) काही तत्त्वांचा आधार घेऊन एक नवा सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त तपशीलवार मांडलेला आहे. सौंदर्य या संकल्पनेला आधारभूत मानण्यापेक्षा कल्पनाशक्तीवर अधिक भर देऊन कला ही आत्मज्ञानापर्यंत कशी नेऊ शकते, या प्रश्नाचा विस्तार प्रस्तुत ग्रंथामध्ये झालेला आहे. या ग्रंथाची रचना त्यांनी तीन विभागांमध्ये केलेली आहे. पहिल्या विभागात कला आणि अ-कला यांतील भेदाची तपशीलवार चर्चा आहे. कारागिरी वा तंत्रनिष्ठता यांना खऱ्या कलेमध्ये स्थान नसते, कला ही वस्तुगत नसून मनोगत असते, हे या भागातील प्रमुख प्रतिपादन आहे. दुसऱ्या भागामध्ये कल्पनाशक्तीचा सिद्धान्त विकसित केलेला आहे. कल्पनाशक्ती ही संवेदना आणि बुद्धी या दोहोंपेक्षा वेगळी अशी अनुभवाची पातळी

असते, असे तत्त्व कॉलिंगवुड यांनी मांडलेले आहे. यावर इमॅन्युअल कांट आणि बेनेदेत्तो क्रोचे यांच्या सिद्धान्तांचा प्रभाव पडलेला आहे ही गोष्ट उघड आहे. संवेदनेला जाणिवेच्या पातळीवर आणणे, म्हणजेच तिचा आविष्कार करणे, हे कल्पनाशक्तीचे कार्य असते, अशी भूमिका दुसऱ्या भागात कॉलिंगवुड यांनी मांडलेली आहे. खरे म्हणजे संवेदनेला जाणिवेच्या पातळीवर आणणे हे कार्य भाषेचे आहे व त्यामुळे भाषा, आविष्कार व कला यांमध्ये एकरूपता असते, किंबहुना कला ही भाषारूपच असते, अशी कॉलिंगवुड यांची भूमिका आहे. याच भूमिकेच्या आधारे त्यांनी ग्रंथाच्या तिसऱ्या भागात कलेविषयीच्या काही पारंपरिक प्रश्नांची चर्चा केली आहे. येथे प्रामुख्याने कलेचे बाह्यीकरण आणि कलावंत व रसिक यांच्यामधील संबंध यांचे तात्त्विक विवेचन येते. श्रोता, वाचक वगैरे रसिक ही एक प्रत्यक्ष व्यक्ती नसून एक मनोगत अवस्था असते व ती कलावंतामध्येच स्थित असते, हे तत्त्व येथे महत्त्वाचे आहे. एक मनोगत भूमिका म्हणून रसिकाला स्थान दिल्याने कलेमधून सांस्कृतिक व ऐतिहासिक जाणिवा कशा व्यक्त होतात, हे पाहणेही कॉलिंगवुड यांना शक्य झाले आहे.



भाषांतरकाराची प्रस्तावना व ऋणनिर्देश

कॉलिंगवुड यांच्या ग्रंथाचे भाषांतर अनेक वर्षे चालले. डॉ. स. गं. मालशे यांनी या कामाला प्रारंभ केला. परंतु ते पूर्ण होण्याआधीच १९९२ साली त्यांचे निधन झाले. त्यांचे काम पूर्ण करून अभ्यासकांच्या हाती हे भाषांतर देताना आनंद होत आहे. या संपूर्ण प्रकल्पामध्ये अनेकांचे साहाय्य झाले. विशेषत: पुढील मित्रमंडळींचे मनापासून आभार : नीळकंठ कदम, चंद्रकांत मर्गज, विनोद विद्वांस, वसुधा अंबिये, स्नेहा सरमोकदम, लीना केदारे, सुचेता चितळे, सुशांत देवळेकर. काही विशिष्ट संज्ञा व संकल्पनांची चर्चा करताना प्रा. मे. पुं. रेगे, डॉ. अशोक केळकर, डॉ. अशोक रानडे या विद्वानांची मदत झाली. डॉ. हरिश्चंद्र थोरात आणि डॉ. वसंत पाटणकर या सुहृदांनीही मदत केली. शामिनी जोशी हिची मदत मुद्रिते तपासण्याच्या आणि पुरवणी टिपा तयार करण्याच्या किचकट कामांमध्ये झाली. डॉ. रा. भा. पाटणकरांनी लिहिलेल्या कॉलिंगवुडच्या सिद्धान्तावरील भाष्याची मदत तर खूपच झाली. मात्र भाषांतरामधील त्रुटींची जबाबदारी यांपैकी कोणावरही नाही.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाचे माजी अध्यक्ष प्रा. रा. रं. बोराडे यांनी अत्यंत आत्मीयतेने या भाषांतराच्या प्रकाशनासाठी मदत केली. मात्र त्यांच्या कार्यालयीन मुदतीत हे काम पूर्ण होऊ शकले नाही. विद्यमान अध्यक्ष प्रा. रतनलाल सोनग्रा आणि कार्यालयातील कर्मचारीवर्गाचे सहकार्य मिळाल्यामुळेच हे प्रकाशन शक्य होत आहे. सुबक छपाईबद्दल न्यू एज प्रिंटिंग प्रेसमधील कर्मचाऱ्यांचेही आभार.

मिलिंद स. मालशे

प्रारंभिक

तेरा वर्षांपूर्वी क्लॅरेंडन मुद्रणालयाच्या विनंतीवरून मी *Outlines of a Philosophy of Art* नामक एक छोटेखानी पुस्तक लिहिले होते. या वर्षीच्या प्रारंभी जेव्हा ते पुस्तक मुद्रित स्वरूपात मिळेनासे झाले, तेव्हा एक तर त्याची नवी आवृत्ती काढण्याच्या दृष्टीने त्यात सुधारणा कराव्या, अथवा त्याऐवजी संपूर्णपणे नवेच पुस्तक सिद्ध करावे, असे मला सांगण्यात आले. मी दुसराच पर्याय मान्य केला. दरम्यानच्या काळात काही गोष्टींसंबंधी माझेच मतपरिवर्तन घडून आलेले होते, एवढेच काही त्याचे कारण नसून कला व सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त या उभय क्षेत्रांतील परिस्थितीमध्येही परिवर्तन घडून आलेले होते. नाही म्हटले तरी खुद्द कलांच्या क्षेत्रात अतिशय महत्त्वपूर्ण ठरेल अशा पुनरुज्जीवनाची नांदी सुरू झालेली दिसत आहे. युद्धपूर्वकाळात काही नव्या रंजन-तऱ्हा अगदी उघड उघड दिवाळखोर असूनही दृढमूल झाल्यागत वाटत होत्या, तसेच अगदी १९२४ सालीसुद्धा त्यांची चाळण झालेली असूनही त्यांचे स्थान अन्य तऱ्हांनी घेतलेले नव्हते. आता मात्र या तऱ्हा हळूहळू लुप्त होऊ लागलेल्या असून त्यांच्या ठिकाणी नव्यांची वाढ होताना दिसत आहे.

'जीवनाचा चतकोर' छापाचे पूर्वीचे जे जुने रंजन होते, त्याच्याऐवजी नव्या नाटकांची नांदी याच प्रकारे सुरू होत आहे. सर्वसाधारणपणे माणसे अमुक प्रकारे वागतात, अशी जी श्रोतृवर्गाची धारणा असे तिच्यानुसार सर्वसामान्य माणसांच्या दैनंदिन वर्तनक्रमाचे प्रतिनिधीभूत वर्णन करणे हे लेखकाचे मुख्य काम आहे, तर सिगारेटकेसमधून सिगारेट काढून, हलकेच ठक ठक करून ती ओठांमध्ये शिलगावणे, हेच नटाचे मुख्य कार्य होय, असे या पूर्वीच्या रंजनप्रकारात मानले जात असे. (नव्या नाटकाप्रमाणेच) आता आपल्याला नवे काव्य लाभले आहे, तसेच चित्रकलेतही नवी पद्धत सुरू झाली आहे. गद्यलेखनाच्या संदर्भात काही चित्तवेधक नवे प्रयोग घडून येत आहेत. या गोष्टी क्रमाक्रमाने आपोआपच स्थिरावू लागल्या आहेत. परंतु जुन्या मरणोन्मुख सिद्धान्ताचा चिंधीगोळा अजूनही नवीन प्रगतीला बरीच खीळ घालीत आहे आणि ज्या मंडळींनी नवविकासाचे स्वागत करायला हवे त्या मंडळींच्या मनात हा चिंधीगोळा अडथळे व भय निर्माण करीत आहे.

सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त आणि समीक्षा या उभय क्षेत्रांत काहीसे अराजक माजले असले तरीसुद्धा या सर्वांबरोबर नवीन आणि अतिशय जोमदार विकास दिसून येतो आहे. (अर्थात) या क्षेत्रांतील हे कार्य पंडिती पठडीतील तत्त्वज्ञानी किंवा कलाक्षेत्रातील हौशी मंडळी यांनी केलेले नसून खुद्द कवी, नाटककार, चित्रकार व शिल्पकार यांच्या

हातून घडलेले आहे. प्रस्तुत पुस्तकाच्या प्रकाशनामागे हे एक निमित्तकारण आहे. आपल्या देशात [इंग्लंडमध्ये] कलाविषयक सिद्धान्त जोवर प्रामुख्याने पंडिती पठडीतल्या तत्त्वज्ञांकडून मांडला जात होता तोवर आपला वेळ आणि प्रकाशकाचे द्रव्य खर्च करून या ग्रंथात केला आहे तेवढा प्रदीर्घ लेखनप्रपंच मांडावा असा विचार माझ्या मनात चुकूनही आला नसता. परंतु अलीकडच्या काळात या विषयावरील वाङ्मयाची जी वाढ झालेली आहे, ती ध्यानात घेतल्यास खुद्द कलावंतांनाच या विषयात स्वारस्य वाटू लागले आहे, असे दिसते (जवळ जवळ शतकाहून अधिक काळ इंग्लंडमध्ये ही गोष्ट घडलेली नाही); आणि म्हणून या विकासकार्यात आपणही यथाशक्ती भर घालून खुद्द कलाक्षेत्रातील नवीन चळवळीला आपलाही अप्रत्यक्ष हातभार लागावा, या हेतूने मी हे पुस्तक प्रसिद्ध करीत आहे.

कला या शाश्वत वस्तूच्या प्रकृतिधर्माचा शोध घेऊन तत्संबंधी चिरंतन सत्ये मांडण्याचा व त्यांचा पडताळा पाहण्याचा एक प्रयत्न, या दृष्टिकोणातून मी सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताकडे पाहत नाही; तर कलावंताच्या प्रत्यक्ष परिस्थितीत वेळोवेळी ज्या समस्या उद्‌भवत असतात, त्यांच्या सोडवणुकीपर्यंत चिंतनाद्वारे पोहोचण्याचा एक प्रयत्न, या भूमिकेतून मी या सिद्धान्ताकडे पाहत आहे. या पुस्तकात जे जे लिहिले आहे, ते ते इंग्लंडमधील कलाप्रांतात १९३७ साली जी परिस्थिती होती तिच्याशी प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे निगडित असल्याच्या विश्वासातून लिहिले आहे. मूलत: कलावंतांना आणि गौणत: ज्यांची कलेबद्दलची आस्था जिवंत आणि सहानुभूतीपूर्ण आहे त्यांना या लेखनाचा काही उपयोग होण्यासारखा आहे, ही आशाही त्यामागे आहे. येथे अन्य लोकांच्या सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्तावर आक्षेप घेण्यासाठी क्वचितच जागा खर्च केली आहे. मी त्यांचे अध्ययन केलेले नाही वा चर्चाविषय होण्याची त्यांची माझ्या मते पात्रताच नाही, म्हणून काही मी असे केलेले नाही, तर या बाबतीत माझे स्वत:चे असे काही एक म्हणणे आहे आणि शक्य तितक्या स्वच्छपणे ते मी सांगू शकलो तर वाचकांच्या दृष्टीने मी उत्कृष्ट सेवा बजावली, अशी माझी धारणा आहे.

संपूर्ण पुस्तकाची विभागणी तीन भागांत केली आहे. त्यांपैकी प्रथम विभागात कलाकृतींशी थोडाफार परिचय असणाऱ्या कोणालाही ज्या गोष्टी माहिती असतात त्याच मुख्यत: सांगितलेल्या आहेत. अस्सल कला ही सौंदर्यशास्त्राचा विषय असते; अस्सल कलेहून वस्तुत: भिन्न असणाऱ्या, परंतु पुष्कळदा तिच्याच नावाखाली खपणाऱ्या गोष्टींपासून अस्सल कलेला स्पष्टपणे वेगळे काढून आपल्या मनातील गोंधळ दूर करणे, हे या विभागाचे प्रयोजन आहे. अनेक सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त खोटे असले तरी अस्सल कलेच्या नावाखाली खपणाऱ्या या ज्या इतर गोष्टी म्हटल्या त्यांचे

पुष्कळसे अचूक वर्णन ते देऊ शकतात, हे खरे; आणि या इतर गोष्टींची गल्लत अस्सल कलेशी केल्यामुळे अनेक प्रकारचे अनिष्ट कलात्मक व्यवहारही उद्‌भवत असतात. आपण चर्चेसाठी घेतलेल्या भेदाचे व्यवस्थितपणे आकलन झाले की या सैद्धान्तिक व व्यावहारिक चुकाही नाहीशा होतील, यात शंका नाही.

अशा रीतीने कलेच्या प्राथमिक वर्णनाचा एक टप्पा गाठता येतो; पण त्यात दुसरीच एक अडचण उभी राहते. आपल्या देशामध्ये [इंग्लंडमध्ये] तत्त्वज्ञानाच्या ज्या प्रणालींची सध्या विशेष चलती आहे, त्यांच्या दृष्टीने (आपण दिलेले) कलेचे हे प्राथमिक वर्णन खरे असणेच शक्य नाही; कारण या प्रणाली जे सिद्धान्त शिकवतात त्यांना येथे खोडून काढण्यात आले आहे व त्यामुळे सदर वर्णन खोटे आहे, असे म्हणण्यापेक्षा ते अर्थशून्य आहे, असे या प्रणालींनुसार ठरेल. तेव्हा, कलेच्या या प्राथमिक वर्णनात ज्या संज्ञा आपण उपयोगात आणल्या आहेत, त्यांच्या स्पष्टीकरणासाठी दुसरा विभाग वाहिलेला आहे. या संज्ञांविषयी सध्या पूर्वग्रहातून आक्षेप घेतले जात असले तरी या संज्ञांतून व्यक्त होणाऱ्या संकल्पना वैध कशा आहेत, आणि जे सिद्धान्त त्यांना नाकारतात त्यांच्यात त्या गर्भित रूपात कशा अनुस्यूत असतात, ते दाखवून देण्याचा प्रयत्नही येथे केलेला आहे.

कलेचे प्राथमिक वर्णन म्हणून जो टप्पा म्हटला त्याचे रूपांतर आता एका कलाविषयक सिद्धान्तामध्ये झाले खरे. पण तरीही एक तिसरा प्रश्न शिल्लक राहतोच. कलेचे हे तथाकथित तत्त्वज्ञान म्हणजे केवळ एक बौद्धिक कसरत असते, की ज्यायोगे आपण प्रत्यक्ष कलाव्यवहाराशी पोहोचू शकू असा मार्ग दाखविणारी काहीएक व्यावहारिक फलश्रुती तेथे असते (मग सदर कलाव्यवहार कलावंताचा असो की रसिकाचा) आणि कलेविषयीचा सिद्धान्त हा आपल्या समग्र जीवनातील कलेच्या स्थानाविषयीचा सिद्धान्त असल्याने आपण या सिद्धान्ताद्वारे जीवनव्यवहारापर्यंत पोहोचू शकू का? मी पूर्वी सूचित केल्याप्रमाणे मला (ही केवळ बौद्धिक कसरत न वाटता) दुसरा पर्याय स्वीकारार्ह वाटतो. तेव्हा, या सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताच्या स्वीकारामुळे कलावंत आणि रसिकवर्ग यांच्यावर कोणत्या प्रकारची जबाबदारी पडते व ती कशी पार पाडावी, हे सुचवून या सिद्धान्ताचे काही व्यावहारिक परिणाम दाखवून देण्याचा प्रयत्न मी तिसऱ्या भागात केला आहे.

वेस्ट हेंड्रड, बर्कशर
२२ सप्टेंबर १९३७

आर. जी. सी.

अनुक्रम

विभाग तीन : कलेचा सिद्धान्त

१. प्रस्तावना

१.१. सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताच्या दोन शर्ती

'कला म्हणजे काय?' या प्रश्नाचे उत्तर देणे, हे प्रस्तुत ग्रंथाचे उद्दिष्ट आहे.

अशा स्वरूपाच्या प्रश्नाचे उत्तर दोन टप्प्यांनी द्यावे लागते. प्रथमत: या संबंधातील जो परवलीचा शब्द आहे (प्रस्तुत संदर्भात 'कला'), त्या शब्दाचा वापर जेथे करायला हवा तेथे तो कसा करायचा, आणि जेथे करायला नको तेथे तो कसा टाळायचा, याची आपल्याला नेमकी जाण आहे, याविषयी स्वत:ची खात्री करून घेतली पाहिजे. काही सर्वसामान्य संज्ञा अशा असतात की त्यांची उदाहरणे समोर प्रत्यक्ष दिसत असतानाही आपण त्यांना ओळखू शकत नाही; म्हणून अशा प्रकारच्या एखाद्या संज्ञेच्या बिनचूक व्याख्येविषयी प्रारंभीच वाद घालत बसणे फारसे फलप्रद ठरणार नाही. तेव्हा, 'अमुक, अमुक, अमुक, गोष्टी कला आहेत आणि तमुक, तमुक, तमुक गोष्टी कला नाहीत', असे विधान आत्मविश्वासपूर्वक करता येण्याच्या भूमिकेप्रत पोहोचणे, हे आपले आद्य कर्तव्य ठरते.

असा आग्रह आपण धरायला हवा. याला दोन कारणे आहेत : एक तर 'कला' हा शब्द सर्वसामान्य वापरातील आहे आणि दुसरे म्हणजे तो नानार्थांनी वापरला जातो. हा शब्द जर का सर्वसामान्य वापरातील नसता, तर त्याचा उपयोग केव्हा करायचा आणि केव्हा करायचा नाही, हे आपण स्वत:च ठरवू शकलो असतो. परंतु आपल्यापुढील प्रश्न या पद्धतीने हाताळता येण्याजोगा नाही. तो अशा स्वरूपाचा प्रश्न आहे की ज्याच्या संबंधीच्या आपणापाशी आधीपासून असणाऱ्या कल्पना आपण सुस्पष्ट करून घेऊन त्यांची व्यवस्थित मांडणी करण्याची आवश्यकता आहे. त्यामुळे स्वत:च्या खाजगी नियमांनुसार शब्दांचा उपयोग करण्यात बिलकूल अर्थ नाही; सर्वसाधारण वापराशी जुळेल अशा तऱ्हेनेच आपण शब्दांचा उपयोग करायला हवा. दुसरे म्हणजे, या शब्दाच्या सर्वसामान्य वापरामध्ये संदिग्धता नसती तर ही गोष्ट सहज शक्य होती. 'कला' हा शब्द नानार्थवाचक आहे आणि त्या नानार्थांपैकी आपल्याला कोणत्या अर्थामध्ये स्वारस्य आहे, हे आपण निश्चित केले पाहिजे. शिवाय, या शब्दाचे इतर उपयोगही अप्रस्तुत म्हणून अडगळीसारखे दूर फेकून देता येणार नाहीत. आपण

घेत असलेल्या शोधात त्यांनाही फार महत्त्व आहे. याचे एक कारण असे की शब्दाच्या अर्थांमधील भेद स्पष्ट करण्यात अपयश आल्यास भ्रामक सिद्धान्तच निष्पन्न होतात आणि म्हणून शब्दाच्या एका अर्थाची छाननी करीत असताना त्याच्या अन्य उपयोगांकडेही थोडेसे लक्ष पुरविणे भागच असते. दुसरे कारण असे की शब्दांच्या नानार्थांमधील गोंधळामुळे अनिष्ट व्यवहार व त्याचबरोबर अनिष्ट सिद्धान्तही निष्पन्न होऊ शकतात. यासाठी 'कला' या शब्दाचे अनुचित अर्थही काळजीपूर्वक आणि पद्धतशीरपणे तपासून पाहणे अगत्याचे ठरते. तसे केले तरच शेवटी 'तमुक, तमुक, तमुक या गोष्टी कला नव्हेत,' एवढेच सांगून न थांबता 'तमुक गोष्ट कला नव्हे कारण ती 'अ' या प्रकारची व्याज-कला आहे, अगर 'ब' या प्रकारची व्याज-कला आहे, अगर 'क' या प्रकारची व्याज-कला आहे,' असेही आपण सांगू शकू.

दुसरी गोष्ट अशी की आपली वाटचाल 'कला' या संज्ञेच्या व्याख्येच्या दिशेने सुरू करायला हवी. या गोष्टीचा क्रम पहिला न लावता दुसरा लावायला हवा; याचे कारण असे की कोणत्याही एखाद्या संज्ञेचे उपयोजन कसे करायचे याविषयी स्वतःच्या मनात काही निश्चित कल्पना असल्याशिवाय कोणालाही तिच्या व्याख्येला हात घालणे शक्य होणार नाही. एखाद्या नेहमीच्या व्यवहारातील विशिष्ट संज्ञेचा आपण स्वतः करीत असलेला उपयोग आणि तिचा नेहमीचा वापर या दोहोंत मेळ आहे याची खात्री करून घेतल्याशिवाय तिची व्याख्या कोणालाही करता येणे शक्य नसते. एखाद्या गोष्टीची व्याख्या करायची म्हटली की त्या गोष्टीपेक्षा वेगळ्या गोष्टींच्या आधारे व्याख्या करणे अपरिहार्यच असते. त्यामुळे व्याख्या करू पाहणाऱ्या व्यक्तीच्या मनात केवळ व्याख्येय गोष्टींचीच स्पष्ट कल्पना असणे पुरेसे नाही, तर ज्या इतर गोष्टींच्या आधारे ही व्याख्या दिली जाईल त्या गोष्टींचीही तेवढीच स्पष्ट कल्पना तिला असायला हवी. बहुधा लोकांची गफलत होते ती इथेच. त्यांनी अशी समजूत करून घेतलेली असते की त्यांना ज्या गोष्टीची व्याख्या करायची असते किंवा (वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर) ज्या गोष्टीविषयी त्यांना 'सिद्धान्त' मांडायचा असतो, केवळ त्याच गोष्टींची स्पष्ट कल्पना असली की पुरे. परंतु ही समजूत तर्कदुष्ट आहे. एखाद्या विशिष्ट घराविषयीची स्पष्ट कल्पना आपल्यापाशी असेल तर त्या घरासमोर उभे राहताच आपण त्या घराला ओळखू शकतो; त्याचप्रमाणे एखाद्या गोष्टीची स्पष्ट कल्पना आपल्यापाशी असेल तर ती गोष्ट दृष्टीस पडताच आपल्याला तिची ओळख पटते. परंतु एखाद्या गोष्टीची व्याख्या करणे हे, ते घर कोठे आहे ते समजावून देण्यासारखे किंवा नकाशावरील त्याची जागा दाखवून देण्यासारखे असते; त्यासाठी तुम्हाला त्या गोष्टीबरोबरच इतर गोष्टींशी असणाऱ्या तिच्या संबंधांची माहिती असणेही अत्यावश्यक ठरते; आणि या इतर गोष्टीविषयीच्या आपल्या कल्पना जर धूसर असतील तर त्या [मूळ] गोष्टीची

आपण केलेली व्याख्याही अगदी कुचकामी ठरेल.

१.२. कलावंत-सौंदर्यमीमांसक आणि तत्त्वज्ञ-सौंदर्यमीमांसक

'कला म्हणजे काय?' या प्रश्नाच्या उत्तराचे स्वाभाविकपणेच दोन टप्पे पडत असल्यामुळे ते उत्तर चुकीचे ठरण्याचेही दोन प्रकार संभवतात. आपल्या उत्तरामुळे सर्वसामान्य व्यवहारातील वापराचा प्रश्न समाधानकारकपणे सुटला तरी व्याख्येच्या प्रश्नावर ते उत्तर कोलमडण्याची शक्यता असते; किंवा उलट व्याख्येचा प्रश्न व्यवस्थितपणे हाताळला गेला तरी प्रत्यक्ष वापराच्या प्रश्नाबाबत आपले उत्तर अपयशी ठरण्याची शक्यता असते. या उभयविध अपयशांचे वर्णन पुढीलप्रमाणे करता येईल : एकतर, आपण कशाविषयी बोलतो आहोत हे आपल्याला ठाऊक असणे, परंतु आपण जे बोलतो तेच अर्थशून्य असणे; किंवा, आपले बोलणे अर्थपूर्ण असूनही आपण कशाविषयी बोलतो आहोत याचाच पत्ता नसणे. पहिल्या प्रकारातील हाताळणी बरीचशी माहितीपूर्ण व नेमकी असते. परंतु तरीही गडबड-घोटाळ्याची व गोंधळाने भरलेली असते; त्या उलट दुसऱ्या प्रकारामधील हाताळणी नीटनेटकी असली तरी अप्रस्तुत असते.

कलेच्या तत्त्वज्ञानामध्ये रस घेणाऱ्यांचे दोन वर्ग पडतात : पहिला वर्ग तत्त्वज्ञानाकडे झुकणाऱ्या कलावंतांचा, तर दुसरा कलाभिरुची असणाऱ्या तत्त्वज्ञांचा. कलावंत-तत्त्वज्ञाला आपण कशाबद्दल बोलत आहोत, हे माहीत असते. खऱ्या कलावस्तूंना व्याज-कलावस्तूंपासून तो वेगळे काढू शकतो व या इतर वस्तू [म्हणजे व्याज-कलावस्तू] कोणत्या तेही बरोबर सांगू शकतो. या वस्तू कलावस्तू न ठरण्यामागील कारणे कोणती, तसेच त्या कलावस्तू आहेत असा लोकांचा गैरसमज होण्याची कारणे कोणती, याचा उलगडा तो करू शकतो. ही झाली कला-समीक्षा. हे म्हणजे कलेचे तत्त्वज्ञान नव्हे, तर कलेचे तत्त्वज्ञान ज्या दोन टप्प्यांनी पूर्ण होते त्यातील पहिला टप्पा म्हणजे कला-समीक्षा होय. कला-समीक्षा ही एक पूर्णतया वैध आणि स्वयमेव मूल्यवान क्रिया असते; परंतु या क्रियेत पारंगत असणारी मंडळी पुढचा टप्पा हमखास गाठू शकतीलच व कलेची एखादी व्याख्या करू शकतीलच, असे नव्हे. कलेची ओळख पटविणे, एवढेच त्यांना जमेल. याचे कारण असे की कला आणि अ-कला यांच्यातील परस्परसंबंधांविषयी ज्या अतिधूसर कल्पना त्यांनी बाळगलेल्या असतात, त्यावरच ही मंडळी संतुष्ट असतात. अ-कला म्हणजे व्याज-कलेचे वेगवेगळे प्रकार मला येथे अभिप्रेत नाहीत, तर विज्ञान, तत्त्वज्ञान, इत्यादींसारख्या गोष्टी अभिप्रेत आहेत. कला व या इतर गोष्टी यांतील संबंध हे केवळ

भेदात्मक आहेत, असे मानण्यावरच ही मंडळी समाधानी असतात. कलेची व्याख्या करायची असेल तर हे भेद नेमके कशात सामावलेले आहेत, हे ध्यानात घेणे अत्यावश्यक ठरते.

कलावंत-सौंदर्यमीमांसक जी गोष्ट धडपणे करू शकत नाहीत, नेमकी तीच गोष्ट वाकबगारपणे करण्याचे प्रशिक्षण तत्त्वज्ञ-सौंदर्यमीमांसकांना मिळालेले असते. अर्थशून्य बोलणे कसे टाळायचे, याविषयी ते चांगलेच जागरूक असतात; परंतु ते ज्याविषयी बोलत असतात त्याची जाण त्यांना असेलच अशी खात्री काही देता येणार नाही. त्यामुळे त्यांनी केलेले सिद्धान्तन आपल्या परीने कितीही समर्थ असले तरी त्याचा वास्तवाचा पाया कच्चा असल्याने ते सदोषच ठरतात. मग या अडचणीला बगल देण्यासाठी त्यांना पुढे दिल्याप्रमाणे काहीतरी उद्गार काढण्याचा मोह होतो : "आपण बुवा काही स्वत:ला समीक्षक म्हणवून घेत नाही; श्रीयुत जॉइस, श्रीयुत एलियट, कु. सिटवेल किंवा कु. स्टाइन[भा१] यांच्या गुणावगुणांची पारख करण्याची आपली काही पात्रता नाही; तेव्हा आपण आपले शेक्सपिअर, मायकल अँजेलो आणि बेथोवेन[भा२] यांच्याविषयीच बोलूया कसे! अभिजात म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या कलाकृतींचाच फक्त आधार घेऊन बोलायचं असं एखाद्यानं म्हटलं तरी कलेच्या संदर्भात कितीतरी सांगता येण्यासारखं आहे." एखाद्या समीक्षकाने असे म्हणणे ठीक आहे; परंतु एखाद्या तत्त्वज्ञाला मात्र असे म्हणून चालायचे नाही. प्रत्यक्ष व्यावहारिक वाक्प्रयोग हा विशिष्ट स्वरूपाचा असतो, तर सिद्धान्त हा सार्वत्रिक स्वरूपाचा असतो आणि ज्या सत्याचा वेध सिद्धान्ताला घ्यायचा असतो ते आत्मलक्ष्यी व खोटेही असू शकते. शेक्सपिअर हा कोणत्या गुणांमुळे कवी ठरतो, हे माहीत असल्याचा दावा जो तत्त्वज्ञ-सौंदर्यमीमांसक करीत असतो तो असा अप्रत्यक्ष दावाही करीत असतो की कु. स्टाइन ही कवयित्री ठरते की नाही आणि ठरत नसल्यास का नाही, हेही आपल्याला ठाऊक आहे. अभिजात कलावंतापुरतीच आपली कार्यकक्षा आखून देणारा तत्त्वज्ञ-सौंदर्यमीमांसक जेव्हा कलेचे सत्त्व शोधू पाहतो तेव्हा ते त्याला हे अभिजात कलावंत 'कलावंत' का ठरतात, या प्रश्नात सापडण्यापेक्षा ते 'अभिजात' का ठरतात, म्हणजेच विद्वज्जनांच्या पसंतीस ते का पात्र ठरतात, या प्रश्नामध्ये सापडण्याची शक्यता बरीच मोठी असते.

तत्त्वज्ञानी मंडळींपाशी आपल्या सिद्धान्ताची यथातथ्यता वस्तुस्थितीच्या संदर्भात पडताळण्याचा एखादा भौतिक स्वरूपाचा निकष नसल्यामुळे त्यांच्या सौंदर्यशास्त्राला केवळ आकारिक निकषांचे उपयोजन करणेच शक्य होते. एखाद्या सिद्धान्तामधील तार्किक प्रमादांचा छडा या तत्त्वज्ञानी मंडळींच्या सौंदर्यशास्त्राला लावता येतो व त्यामुळे त्या सिद्धान्ताला खोटा ठरवून निकालात काढण्याचे कार्य हे सौंदर्यशास्त्र करू शकते;

परंतु एखादा सिद्धान्त बरोबर आहे म्हणून त्याचा स्वीकार वा मांडणी करणे, हे मात्र या सौंदर्यशास्त्राला कधीच शक्य नसते. देवकार्याला वाहिलेल्या अपत्यरहित कुमारिकेप्रमाणे हे सौंदर्यशास्त्र सर्वस्वी अविधायक असते. पंडिती पठडीच्या या सौंदर्यशास्त्राची गुणवत्ता क्षणभंगुर व बंदिस्त स्वरूपाची असते; मात्र या गुणवत्तेचा, अकरणात्मक का होईना, उपयोग हा असतोच. या सौंदर्यशास्त्राची द्वंद्वात्मक शोधपद्धती म्हणजे कलावंत-सौंदर्यमीमांसक वा समीक्षक यांना कलासमीक्षेच्या क्षेत्रापासून सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताकडे प्रगतीची वाटचाल कशी करावी, याचे धडे देणारी एक पाठशाळाच असते.

१.३. सद्यःस्थिती

कलावंत-सौंदर्यमीमांसक आणि तत्त्वज्ञ-सौंदर्यमीमांसक अशी वर्गवारी अर्धशतकापूर्वीच्या काळातील वस्तुस्थितीच्या दृष्टीने बरीचशी पर्याप्त ठरणारी होती, हे खरे, परंतु आजकालच्या वस्तुस्थितीशी ती जुळणारी नाही. मागच्या पिढीत, विशेषत: गेल्या वीस वर्षांमध्ये, सौंदर्यविषयक सिद्धान्तकारांचा एक तिसराच वर्ग उदयाला आलेला असल्याने या दोन वर्गांमधील दरी सांधली गेली आहे. कवी, चित्रकार व शिल्पकार यांपैकी काही मंडळींनी तत्त्वज्ञान किंवा मनोविज्ञान यांपैकी एका शास्त्राचे वा दोहोंचेही प्रशिक्षण घेण्याचे कष्ट आपणहून घेतले आहेत; आणि एखाद्या फर्ड्या निबंधकाराच्या आढ्यतेने किंवा एखाद्या धर्मोपदेशकाच्या सूत्ररूप अधिकारवाणीने आता ते लिहीत नाहीत, तर आपल्याखेरीज इतर लोकसुद्धा चर्चेत भाग घेऊ शकतात व त्या चर्चेतून आजवर आपल्या स्वत:ला न उमगलेली सत्ये हाती लागण्याचा संभव आहे, अशी आशा मनात ठेवणारा माणूस ज्या विनम्रतेने व गांभीर्याने चर्चेला हातभार लावेल त्याच प्रकारे ते लिहीत आहेत.

कलावंत स्वत:विषयी तसेच त्याच्या इतरांशी असणाऱ्या संबंधांविषयी काही दृष्टिकोण बाळगून असतो; या दृष्टिकोणात जो मूलगामी बदल होतो आहे त्याचा हा एक पैलू झाला. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादात कलावंत हा आपण कोणीतरी उच्च कोटीतील महामानव आहोत, अशा थाटात वावरत असे; सामान्य मर्त्यजनांपेक्षा तो वेगळा ठरत असे तो अगदी पोशाखापासून. आपण इतके उच्च कोटीतील व स्वर्गीय पातळीवरील आहोत की इतर कोणी आपल्याला काही प्रश्नच विचारू शकत नाही, इतकेच नव्हे तर आपण इतके श्रेष्ठ आहोत की स्वत:चे स्वत:लाही प्रश्न विचारण्याच्या पलीकडे आहोत, अशी त्याची समजूत असे. तत्त्वज्ञ व अन्य भ्रष्ट व्यक्तींनी आपल्या कलारहस्याचे विश्लेषण करावे वा त्याविषयी सिद्धान्तन करावे,

या सूचनेचा वाराही त्याला सोसवत नसे. या कलावंतांच्या विश्रब्ध जगताचे वातावरण अधूनमधून हीन स्वरूपाच्या मत्सरयुक्त वावटळींनी ढवळले जात असे किंवा ऐहिक जगतापासूनच्या या कलाजगताच्या अलिप्तपणावर अधूनमधून कायदेकानूंशी संबंधित किटाळ येऊन त्या अलिप्ततेचा भंग होत असे, इतकेच काय ते. परंतु असे विश्रब्ध वातावरण निर्माण करणारी परस्परप्रशंसामंडळी स्थापन करण्याऐवजी आजकालचे कलावंत चारचौघांसारखे वावरतात, आपल्या उद्योगाविषयी एक रास्त अभिमान बाळगण्यापलीकडे विशेष गर्व बाळगीत नाहीत, आणि परस्परांच्या पद्धतींवर जाहीर टीकाही करतात. अशा या नव्या भुईवर सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताचे नवे धुमारे फुटत आहेत; संख्येच्या दृष्टीने भरघोस आणि एकूण गुणवत्तेच्या दृष्टीने उच्च असे हे धुमारे आहेत. या नव्या चळवळीचा खास इतिहास लिहिण्याची वेळ अद्याप आलेली नसली तरी या इतिहासात भर घालण्याची वेळ टळून गेलेली आहे, असे मात्र नव्हे. अशी चळवळ सध्या चालू असल्यानेच प्रस्तुत प्रकारच्या ग्रंथासारखा ग्रंथ प्रकाशित करणे शक्य होत आहे, कारण ज्या मनोभूमिकेतून तो लिहिलेला आहे त्याच मनोभूमिकेतून तो वाचला जाईल, अशी थोडीफार उमेद बाळगणे आता शक्य आहे.

१.४. 'कला' या शब्दाचा इतिहास

'कला' या शब्दाशी निगडित असणारी संदिग्धता दूर करण्याच्या दृष्टीने त्या शब्दाचा इतिहास ध्यानात घेणे आवश्यक आहे. या शब्दाचा सौंदर्यशास्त्रीय अर्थ आपल्याला येथे अभिप्रेत आहे आणि या अर्थाचा उगम अगदी अलीकडचा आहे. ग्रीक भाषेतील τεχνη या शब्दाप्रमाणेच प्राचीन लॅटिनमधील ars या शब्दाचा अर्थही [art या शब्दाच्या अर्थापेक्षा] भिन्न आहे. ars या शब्दाचा अर्थ [लॅटिनमध्ये] सुतारकी, लोहारकी किंवा शल्यकर्म यांसारखे एखादे कसब किंवा कारागिरी असा होतो. कला ही कारागिराहून काही एक वेगळी गोष्ट आहे, असे आज आपण समजतो. परंतु ग्रीक व रोमन लोकांपाशी ही कल्पना नव्हती. आपण ज्यांना कला मानतो त्या म्हणजे केवळ कारागिरांचा एक समूह, असे ते मानीत. उदाहरणार्थ, काव्याची कारागिरी (ars poetica) ही तत्त्वतः सुतारकी वा तत्सम कसबांप्रमाणेच आहे, अशी त्यांची धारणा होती; अर्थात काही वेळा त्यांना या कल्पनेविषयी संशय वाटे. परंतु ज्याप्रमाणे सुतारकामासारखी एखादी कारागिरी ही इतर कारागिरींहून वेगळी असते फक्त त्याच धर्तीवर काव्याची कारागिरी हीसुद्धा इतर कारागिरींपेक्षा वेगळी असते, असे ते समजत.

ही वस्तुस्थिती आज आपल्याला जाणवणे कठीण आहे, आणि तिच्यात गर्भित असणारे अर्थ जाणवणे तर त्याहूनही कठीण आहे. जेव्हा एखाद्या विशिष्ट प्रकारच्या

गोष्टीचा वाचक शब्द लोकांपाशी नसतो तेव्हा त्याचे कारण एवढेच असते की एक स्वतंत्र प्रकारची गोष्ट म्हणून ती अस्तित्वात आहे याची जाणीव लोकांना नसते. प्राचीन ग्रीकांच्या कलेची आज आपण प्रशंसा करतो, हे खरे, आणि ती करत असताना आपण साहजिकच, असे गृहीत धरून चालत असतो की आज आपण ज्या धारणेतून त्या कलेची प्रशंसा करीत आहोत त्याच प्रकारच्या धारणेतून प्राचीन ग्रीकही तिची प्रशंसा करीत होते. परंतु आपण एक प्रकारची कला म्हणून तिची प्रशंसा करतो आणि 'कला' या शब्दाला आधुनिक युरोपीय सौंदर्यशास्त्रीय जाणिवेमध्ये जे विविध प्रकारचे सूक्ष्म आणि गुंतागुंतीचे गर्भित असे अर्थ चिकटलेले आहेत, त्या साऱ्या अर्थांसह हा आपला वापर होत असतो. ग्रीक लोक हे या प्रकारे त्या कलेची प्रशंसा करीत नव्हते याविषयी पक्की खूणगाठ आपण मनाशी बांधली पाहिजे. कलेकडे पाहण्याची त्यांची दृष्टीच भिन्न होती. प्लेटोसारख्या[भा३] लोकांनी याविषयी जे लेखन केलेले आहे त्यावरून आपल्याला ग्रीकांच्या दृष्टिकोणाची कल्पना येऊ शकेल, हे खरे. परंतु त्यासाठीही खूपच परिश्रम करावे लागतात; याचे कारण असे की प्लेटोचे काव्यासंबंधीचे विवेचन जेव्हा कोणताही आधुनिक वाचक वाचतो तेव्हा त्याचे पहिले गृहीत असे असते की प्लेटो वर्णन करीत असलेला सौंदर्यानुभव व आपला स्वतःचा सौंदर्यानुभव सारखेच आहेत. याच आधुनिक वाचकाच्या बाबतीत दुसरी गोष्ट घडते ती अशी की प्लेटोने या अनुभवाचे वर्णन इतक्या गचाळपणे केले आहे याची चीड त्याला येऊ लागते. बहुतेक वाचकांच्या बाबतीत यापुढील तिसरा टप्पा कधी येतच नाही.

Art या मध्ययुगीन लॅटिनमधील शब्दाचा अर्थ ग्रांथिक शिक्षणाची कोणतीही एखादी विशेष शाखा—उदाहरणार्थ, व्याकरण वा तर्कशास्त्र, यातुविद्या वा ज्योतिर्विद्या, इत्यादी—होत असे; आधुनिक युगाच्या आरंभकाळात इंग्लिश भाषेने हा शब्द व त्याचा अर्थही art या शब्दाच्या रूपात उचलला. शेक्सपिअरच्या काळापर्यंत हाच अर्थ रूढ होता : जादूचा वेष उतरवून ठेवताना प्रॅस्पेरो[भा४] उद्गारतो, 'माझ्या कले, पडून रहा तिथं.' परंतु विद्येच्या पुनरुज्जीवनामुळे[भा५] प्रथम इटलीत आणि नंतर अन्य देशांत या शब्दाच्या प्राचीन अर्थाची पुनर्स्थापना झाली; प्राचीन काळातील कलावंतांप्रमाणे पुनरुज्जीवन काळातील कलावंतही स्वतःला खरोखर कारागीरच मानत होते. तंत्र किंवा कारागिरीचे तत्त्वज्ञान यांतील समस्या वा संकल्पना यांपासून सौंदर्यशास्त्रीय समस्या वा संकल्पना विलग होण्यासाठी सतरावे शतक उजाडावे लागले. अठराव्या शतकाच्या अखेरीस हे विलगीकरण इतके पुढच्या स्तरावर जाऊन पोहोचले की ललित कला व उपयुक्त कला यांतील भेद स्थिरपद पावला; 'ललित' कला म्हणजे नाजूक वा अति-कौशल्यपूर्ण कला नव्हेत तर 'सौंदर्ययुक्त' कला. (les beaux, le belle arti, die schöone Kunst). एकोणिसाव्या शतकात प्रस्तुत

वाक्प्रयोगातील 'ललित' हे विशेषण गळून गेले आणि विभाजक अशा अनेकवचनी प्रयोगाऐवजी (arts) 'कला' (art) असा सामान्यवाचक एकवचनी प्रयोग रूढ होऊन बसला.

या टप्प्यावर कला व कारागिरी यांतील विभाजन सैद्धान्तिकदृष्ट्या पूर्ण होते. मात्र ही पूर्णता सैद्धान्तिकदृष्ट्याच असते. 'कला' या शब्दाचा हा नवीन वापर म्हणजे आघाडीच्या तुकडीने सर्वप्रथम चढाई करून टेकडीच्या शिखरावर केलेले केवळ ध्वजारोहण होय; शिखर पादाक्रांत होऊन ते पूर्णपणे ताब्यात आले आहे, असे काही त्यावरून सिद्ध होत नाही.

१.५. पद्धतशीर नानार्थता

शिखराचा ताबा पूर्णपणे मिळवण्यासाठी प्रस्तुत शब्दाला चिकटलेल्या नानार्थांचे निवारण करून त्याचा योग्य तो अर्थ प्रस्थापित करणे आवश्यक आहे. एखादा खडक पाहून त्यावर सागरपक्षी जसा अलगद उतरून स्थिरावतो, तसा त्याच्या उचित अर्थावर एखादा शब्द स्थिरावतो, असे काही म्हणता यायचे नाही. (काही वेळा पारिभाषिक संज्ञांचे जनक संज्ञांना जन्म दिल्यावर लगेच मायाळूपणे त्या संज्ञांच्या काटेकोर व सुटसुटीत व्याख्याही सिद्ध करून ठेवतात, अशा तांत्रिक संज्ञांविषयी मी बोलत नसून जिवंत भाषेतील शब्दांविषयी बोलतो आहे.). जहाजाच्या डोलकाठीभोवती एखाद्या पक्षाने घिरट्या घालीत राहावे, त्याप्रमाणे अर्थाभोवती शब्द घोटाळत राहिलेला असतो. शब्दाचा उचितार्थ स्वत:च्या मनात निश्चित करू पाहणे, हे सागरपक्ष्याला चुचकारीत चुचकारीत दोरखंडावर बसायला लावण्यासारखे आहे; मात्र या बाबतीत पाळायचा नियम म्हणजे पक्षी स्थिरावत असताना जिवंत असायला हवा. गोळी झाडून त्याला मारून तेथे बांधायचा नसतो. एखाद्या शब्दाचा उचित अर्थ शोधून काढायचा म्हणजे 'त्याचा कोणता अर्थ आपल्याला अभिप्रेत आहे?' असा प्रश्न विचारणे नव्हे, तर 'त्यातून कोणता अर्थ काढण्याचा प्रयत्न आपण चालवला आहे?' असा प्रश्न विचारणे होय. आणि यातूनच ओघाने येणारा प्रश्न म्हणजे 'आपण जो अर्थ काढायचा प्रयत्न चालवलेला आहे त्याच्या आड येणारे अडथळे कोणते?''

उचितार्थावरून आपले मन चाळविणारे अनुचित अर्थाचे हे विविध अडथळे तीन प्रकारचे असतात. कालबाह्य अर्थ, साम्याभासी अर्थ आणि गौरववाचक अर्थ, अशी नावे मी त्यांना देईन.

इतिहास असणाऱ्या प्रत्येक शब्दाला हमखास चिकटून असणारे जे कालबाह्य अर्थ असतात ते म्हणजे एके काळी प्रचलित असणारे आणि सवयीच्या प्रभावामुळे तगून

राहिलेले अर्थ होत. एखाद्या तुटणाऱ्या ताऱ्यामागे दिसणाऱ्या प्रकाशाच्या पुच्छासारखे या अर्थाचे शेपूट शब्दाला असते आणि त्या शब्दापासून ते अर्थ काळाच्या दृष्टीने किती अंतरावर आहेत त्यानुसार कमी कालबाह्य वा अधिक कालबाह्य असे त्या अर्थाचे विभाजन होते. अतिकालबाह्य अर्थापासून शब्दाच्या प्रचलित वापराला धोका नसतो; कारण ते अर्थ मृत होऊन कालोदरात गाडले गेलेले असतात आणि त्यांना पुन्हा उकरून काढण्याची इच्छा होते ती फक्त पुरावस्तुशास्त्रज्ञालाच. परंतु कमी कालबाह्य असणारे अर्थ मात्र त्या मानाने फारच घातक ठरतात. बुडत्या माणसाप्रमाणे आपल्या मनाला ते घट्ट विळखे घालून बसतात व त्यामुळे प्रचलित अर्थाची इतकी गळचेपी होते की, अत्यंत सापेक्षी अशा विश्लेषणाच्या बळावरच आपण प्रचलित अर्थाला त्यांच्यापासून वेगळे काढू शकतो.

आपल्याला इतर व्यक्तींच्या अनुभवाची जेव्हा चर्चा करायची असते तेव्हा ती आपण स्वत:च्या भाषेतच काय ती करू शकतो आणि या वस्तुस्थितीमधूनच साम्याभासी अर्थांचा जन्म होतो. आपली स्वत:ची भाषा ही आपल्या स्वत:च्या अनुभवांची अभिव्यक्ती करण्याच्या उद्दिष्टानेच घडलेली असते. अन्य लोकांच्या अनुभवाची चर्चा करण्यासाठी आपण जेव्हा ती वापरतो तेव्हा त्यांच्या अनुभवाला आपण आपल्या अनुभवात रिचवून घेत असतो. एखाद्या नीग्रो जमातीचे विचार वा भावानुभव कोणत्या प्रकारचे आहेत याविषयी इंग्लिश भाषेत बोलायचे असल्यास सदर जमात इंग्रज लोकांच्या धर्तीवरच विचार करणारी व भावानुभव घेणारी आहे, असेच भासू लागते. इंग्रज लोक कोणत्या प्रकारे विचार करतात आणि भावानुभव घेतात हे आपल्या नीग्रो मित्रांना त्यांच्याच भाषेत सांगायचे असल्यास आपणही नीग्रो लोकांसारखाच विचार करतो नि भावानुभव घेतो असेच त्या नीग्रो मित्रांना भासू दिल्याशिवाय ते शक्य नाही.[१] हेच थोड्या वेगळ्या प्रकारे मांडता येईल : एखाद्या विशिष्ट वळणाचे प्रतिरूपण दुसऱ्या प्रकारच्या वळणाद्वारे करायचा प्रयत्न केल्यास तो काही एका मर्यादेपर्यंत यशस्वी होईल, परंतु केव्हा ना केव्हा तो खंडितच होईल; त्याचप्रमाणे एका प्रकारच्या अनुभवाला दुसऱ्या प्रकारच्या अनुभवात रिचवण्याची प्रक्रिया काही एक काळ सुरळीत चालली तरी आज ना उद्या ती खंडित होतेच होते. असे जेव्हा होते त्या वेळी ज्या भाषकाची भाषा वापरलेली असते त्याला वाटते की दुसरा माणूस थोडाफार खुळचट तर नाही? प्राचीन इतिहासाचा अभ्यास करताना या πόλις [ग्रीक] शब्दाचे भाषांतर आपण कसलीही तमा न बाळगता 'state' (राज्य) असे करताना हेच घडत असते. खरे पाहता, 'state' (राज्य) हा शब्द इटलीमधील विद्येच्या पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीमधून आपल्याला लाभलेला आहे आणि आधुनिक जगातील नव्या धर्मनिरपेक्ष राजनैतिक जाणिवा व्यक्त करण्यासाठी

तो घडविला गेलेला आहे. ग्रीकांना याचा काहीच अनुभव नव्हता; यांच्या राजनैतिक जाणिवेत धर्म आणि राजकारण यांची एकरूपता साधलेली होती; त्यामुळे πόλις या त्यांच्या शब्दाचा त्यांना अभिप्रेत असणारा अर्थ हा धर्मसंस्था (the Church) आणि राज्यसंस्था (the State) यांत घोटाळा निर्माण करतो, असे आपल्याला वाटत राहते. या संकल्पनेसाठी आपल्यापाशी शब्दच नाही; कारण आपल्याकडे अशी काही चीजच अस्तित्वात नाही. आपण जेव्हा तिच्या वर्णनासाठी 'state' (राज्य), 'political' (राजनैतिक/राजकीय) व तत्सम शब्द वापरतो, तेव्हा त्यांच्या उचित अर्थाने त्यांचा वापर आपण करीत नसतो, तर साम्याभासी अर्थाने त्यांचे उपयोजन करीत असतो.

आपणास ज्या गोष्टी महत्त्वाच्या वाटतात त्यांना आपण नामाभिधाने देत असतो, या वस्तुस्थितीमधून गौरववाचक अर्थ उद्‌भवत असतात. वैज्ञानिक स्वरूपाच्या तांत्रिक शब्दांबद्दल काहीही खरे असले तरी जिवंत भाषेतील शब्द हे व्यावहारिक व भावनिक डूब घेतल्याखेरीज उपयोगात येतच नसतात; काही वेळा तर त्यांच्या वर्णनात्मक कार्यापेक्षा याच पैलूंना प्राधान्य मिळत असते. 'सभ्य गृहस्थ' (gentleman), 'ख्रिस्ती' (Christian) किंवा 'साम्यवादी' (communist) यांसारख्या उपाधी लोक स्वीकारतात वा नाकारतात त्या दोन कारणांसाठी. एक कारण वर्णनात्मक असू शकते; या उपाधींनी सुचविले जाणारे गुण आपल्या ठायी आहेत किंवा नाहीत, याविषयी लोकांनी आपले मत बनविलेले असते व त्यावर हा स्वीकार वा नकार अवलंबून असतो. किंवा दुसरे कारण भावनात्मक असू शकते : या उपाधींनी सुचविले जाणारे गुण नेमके काय आहेत याची कल्पना त्यांना असो वा नसो, ते गुण आपल्या ठायी असायला हवेत वा नकोत याविषयी त्यांची काही ना काही भावनिक धारणा असते, त्यावर त्यांचा स्वीकार वा नकार अवलंबून असतो. हे दोन पर्याय परस्परव्यावर्तक तर खचीतच नसतात. परंतु वर्णनात्मक उद्दिष्टाला जेव्हा भावनात्मक प्रेरणा झाकोळून टाकते, तेव्हा तो शब्द एकतर गौरववाचक उपाधी ठरतो किंवा अधिक्षेपवाचक उपाधी ठरतो.

१.६. प्रथम विभागाची रूपरेषा

वरील विवेचन 'कला' या शब्दाला लागू केले तर त्याच्या उचितार्थाभोवती चिरस्थापित अशा कालबाह्य, साम्यभासी आणि गौरववाचक अर्थांचे कुंपण पडलेले आहे, असे आढळून येते. कालबाह्य अर्थांपैकी कला आणि कारागिरी यांत एकरूपता मानणारा जो अर्थ आहे तोच खरा महत्त्वाचा आहे. या कालबाह्य अर्थाची जेव्हा उचितार्थाशी गल्लत होते त्या वेळी एक खास स्वरूपाचा प्रमाद घडून येतो; कलेचा तांत्रिक सिद्धान्त, असे नाव मी याला देईन : कला म्हणजे एक प्रकारची कारागिरीच

असते, हा तो सिद्धान्त होय. आता येथे अर्थातच असा प्रश्न उभा राहतो की कला ही कोणत्या प्रकारची कारागिरी असते? आणि या कारागिरीच्या प्रकाराचे जे काही व्यवच्छेदक गुण असतील त्यांच्या स्वरूपाविषयीच्या मतमतांच्या गलबल्याला येथे भरपूर वाव आहे. या गलबल्यात प्रस्तुत ग्रंथामुळे कसलीच भर पडणार नाही. कला ही कोणत्या विशिष्ट प्रकारची कारागिरी आहे, हा खरा प्रश्न नव्हेच. मुळात प्रश्न आहे तो असा की ती कोणत्याही प्रकारची कारागिरी खरोखर आहे का? कला हा कारागिरीचा एखादा प्रकार आहे, या सिद्धान्ताचे खंडन करण्याच्या भानगडीतही मी पडणार नाही. प्रात्यक्षिकाने सिद्ध करण्याची गरज भासावी, अशी काही ही बाब नाही. कला म्हणजे कारागिरी नव्हे, याची आपल्या सर्वांना पूर्ण जाण आहे; या दोन गोष्टींना वेगळे ठेवणारे भेदही सुपरिचित आहेत. या भेदांचे स्मरण करून देणे, एवढाच माझा हेतू आहे.

आपल्या आधुनिक युरोपीय जगतामध्ये आपण ज्या गोष्टींना कला म्हणतो त्यांच्याशी काही विशिष्ट बाबीसंबंधांत (या बाबी नि:संशयतपणे महत्त्वाच्या असतात.) साम्य असणाऱ्या, परंतु अन्य बऱ्याच बाबतींत खूपच भिन्न असणाऱ्या, अनेक गोष्टींना उद्देशून आपण 'कला' हा शब्द वापरतो; तो साम्याभासावर आधारूनच. मी ज्या उदाहरणाचा विचार करणार आहे ते यातुकलेचे आहे. याचा अर्थ स्पष्ट करण्यासाठी मी थोडा थबकणार आहे.

उत्तर अश्मयुगातील यथातथ्यदर्शी प्राणिचित्रांचा आणि मूर्तींचा शोध गेल्या शतकात ज्या वेळी लागला त्या वेळी नवशोधित कलेचे प्रतिनिधित्व करणारे म्हणून त्यांचे खूपच स्वागत झाले. परंतु या वर्णनात काही एक गैरसमज दडलेला आहे, हे लवकरच लक्षात आले. त्या प्राणिचित्रांना व मूर्तींना कला म्हणण्यामागे जे गृहीतकृत्य दडलेले होते ते पुढीलप्रमाणे होते : आधुनिक कृतींना लावण्यात येणारे 'कला' हे अभिधान ओढून-ताणून त्यांना लावताना असे गृहीत धरले जाते की आधुनिक कृतींची आकृतिसंकल्पना व घडवणूक यांच्यामागे जे उद्दिष्ट असते नेमके तेच उद्दिष्ट याही कृतींमागे होते. परंतु हे गृहीतच भ्रामक असल्याचे आढळून आले. श्रीयुत जॉन स्कीपिंग[भा६] यांच्या कलाशैलीवर या अश्मयुगीन पूर्वसूरींचे ऋण उघडच आहे; पण जेव्हा एखाद्या सुंदर प्राणिचित्राचे रेखाटन श्रीयुत स्कीपिंग करतो तेव्हा ते चित्र तो काचेमागे चौकटीत टाकतो. सार्वजनिक स्थळी प्रदर्शनातून मांडतो, लोकांनी तेथे यावे व ते निरखावे अशी अपेक्षा करतो. कोणीतरी ते विकत घ्यावे, घरी न्यावे, भिंतीवर टांगून मित्रमंडळींसह त्यावर चिंतन करावे व त्याचा आस्वाद घ्यावा, अशी आशाही तो बाळगतो. कलाकृती ही केवळ अशा चिंतनासाठीच असते आणि असायला पाहिजे, ही गोष्ट सर्व आधुनिक कलासिद्धान्त कंठारवाने सांगत असतात. परंतु एखादा आरोग्नेशियन किंवा मॅग्डलेनियन[भा७] चित्रकार जेव्हा अशा प्रकारचे चित्र रेखाटीत असे

तेव्हा तो अगदी निर्जनस्थळी नेऊन ठेवीत असे. अशा स्थळी की जेथे मोठ्या प्रयासाशिवाय माणसे पोहोचूच शकणार नाहीत आणि यदाकदाचित पोहोचलीच तर अगदी खास अशा प्रसंगीच पोहोचतील. शिवाय, त्या स्थळी येऊन लोकांनी आपल्या चित्रात भाले खुपसावे, त्याला बाण मारावे अशी त्याची अपेक्षा असे आणि अशा प्रकारे ते विद्रूप बनल्यावर त्यावर दुसरे चित्र रेखाटण्यासाठी तो पुन्हा तयार होत असे, असे आढळून आले आहे.

श्रीयुत स्किपिंग याने आपली चित्रे कोळशाच्या तळघरात दडवून ठेवली आणि ज्या कोणाला ती सापडतील त्याने त्यांच्यावर गोळ्या झाडून त्यांची अगदी चाळण करावी, अशी अपेक्षा त्याने जर केली तर सौंदर्यसिद्धान्तकार म्हणतील की तो सच्चा कलावंतच नव्हता, कारण त्याने कलाकृती या नात्याने आपल्या चित्रांचे चिंतन व्हावे या हेतूने ती तळघरात ठेवलेली नसून, लक्ष्य म्हणून त्यांचा वापर व्हावा या बुद्धीने ती तेथे ठेवलेली आहेत. अश्मयुगीन चित्रांचे कलाकृतीशी कितीही सादृश्य दिसून येत असले तरी त्याच न्यायाने त्यांना काही कलाकृती म्हणता येणार नाही; कारण ते सादृश्य फार वरवरचे असते; खरे महत्त्व असते ते प्रयोजनाला, आणि येथे तेच मुळी भिन्न आहे. पुरावस्तुसंशोधकांचा असा निष्कर्ष आहे की या अश्यमयुगीन चित्रांचे प्रयोजन यातुविद्येशी संबंधित असून ती चित्रे विशिष्ट प्रकारच्या विधिकांडाची साधने म्हणून उपयोजिली जात असत; अशा विधिकांडात प्राण्यांची पारध वा हनन आधीच चित्रित करून ठेवीत व चित्रित झालेल्या प्राण्यांची पारध वा हनन होणारच अशी खात्री त्याद्वारे करून घेत. अशा निष्कर्षांमागील कारणे तपासण्याची मला येथे अर्थातच गरज नाही.[२]

यातुविद्येशी वा धर्माशी निगडित असे याच प्रकारचे उद्दिष्ट इतरत्रही आढळते. प्राचीन इजिप्शियन शिल्पाकृतींची रेखाटने ही काही प्रदर्शनार्थ वा चिंतनार्थ नव्हती; त्या कृतींना थडग्यांच्या अंधारात दडवून ठेवण्यात येत असे व तेथे प्रत्यक्ष जाऊन कोणीही त्यांना प्रेक्षणीय वस्तू म्हणून पाहायला जात नसत; त्या कृती नेमके कोणत्या प्रकारचे यातुसंबंधित कार्य घडवून आणीत; हे आपल्याला ठाऊन नसले, तरी त्यांना ते कार्य कोणताही खंड न पडता घडवून आणता येणे शक्य व्हावे म्हणूनच त्या अंधारात त्यांना ठेवण्यात येत असे. रोमन कलेतील रेखाटने पूर्वजांच्या प्रतिमांवरून रेखाटली जात व ती चित्रे भावी वंशजांच्या घरगुती जीवनाची रखवाली करीत असत. म्हणजेच त्यांच्या यातुसंबंधित वा धार्मिक उद्दिष्टांपेक्षा त्यांचे कलात्मक गुणधर्म गौण ठरत. ग्रीक नाटक व ग्रीक शिल्प यांचा प्रारंभ झाला तो धर्मकांडासाठी उपयुक्त साधने म्हणून आणि मध्ययुगातील यच्चयावत ख्रिस्ती कलेचे प्रयोजनही याच प्रकारचे होते, असे दिसते.

'कला', 'कलावंत', 'कलात्मक' व तत्सम संज्ञा पुष्कळदा गौरववाचक पदव्यांसारख्या उपयोजिल्या जात असतात. या पदव्यांवर दावा सांगणाऱ्या, परंतु तो दावा बहुधा समर्थनीय नसणाऱ्या गोष्टी आपण साकल्याने ध्यानात घेतल्यास असे दिसू लागले की या गौरववाचक पदव्यांवर सर्वात सातत्याने दावा सांगत आलेली आणि त्या प्राप्तही झालेली जी गोष्ट आहे तिचे खरे अभिधान करमणूक किंवा रंजन हेच होय. आपले अधिकांश गद्यपद्य साहित्य, आपली चित्रे, रेखाकृती व शिल्प, आपले संगीत, आपले नृत्य व अभिनय, इत्यादींचा फार मोठा हिस्सा उघडच आणि काही वेळा तर सांगून-सवरूनच रंजनार्थ निर्माण झालेला असतो, परंतु त्याला 'कला' म्हणून संबोधिले जात असते. आणि तरीही या गोष्टींत भेद आहे हे आपल्याला ठाऊक असते. ग्रामोफोन ध्वनिमुद्रिकांचा व्यवसाय अलीकडेच उदयाला आलेला आहे आणि आपल्या खोड्यांमुळे अडचणीत आणणाऱ्या लहान मुलाचा स्पष्टवक्तेपणा त्यात आहे; या व्यवसायाने तर आपल्या सूचिपत्रात हा भेद अगदी स्पष्टपणे मांडलेला दिसतो, किंवा तो भेद मांडण्याचा प्रयत्न दिसतो. जवळ जवळ सगळ्याच ध्वनिमुद्रिका तेथे चक्क रंजनपर संगीत म्हणून काढलेल्या असतात; उरलेल्या मोजक्या काही ध्वनिमुद्रिकांवर 'जाणकारांसाठी' किंवा तत्सम कसलातरी शिक्का असतो. चित्रकार आणि कादंबरीकारही हाच भेद करतात, फक्त एवढ्या उघडपणे नव्हे.

ही वस्तुस्थिती सौंदर्य-सिद्धान्तकाराच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची आहे, कारण तिचे यथार्थ आकलन जर त्याला झाले नाही तर त्यामुळे रंजनालाच खरी कला समजून चालण्याचा आणि परिणामी त्याची कलेविषयीची संकल्पनाच भ्रष्ट होण्याचा संभव आहे. त्याचबरोबर कलेच्या इतिहासकाराच्या किंवा खरे म्हणजे समग्र संस्कृतीच्या इतिहासकाराच्या दृष्टीनेही ही वस्तुस्थिती तेवढीच महत्त्वाची ठरते. कारण कलेच्या तसेच एकूण संस्कृतीच्या संदर्भात रंजनाचे स्थान कोणते आहे, हे जाणून घेणे त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे असते.

तेव्हा केवळ गैरसमजुतीने 'कला' म्हणून संबोधिल्या गेलेल्या या तीन प्रकारांचा शोध घेणे, हे आपले आद्य उद्दिष्ट ठरते. हे उद्दिष्ट साध्य झाल्यानंतरच खऱ्या कलेच्या संदर्भात सांगण्याजोगे जे काही शिल्लक राहील, त्याचा विचार आपल्याला करावा लागेल.

संदर्भटिपा

१. [पृ.९] 'देवाच्या भविष्यवाणीच्या सामर्थ्याविषयी झाण्डे जमातीच्या लोकांचा दावा पूर्णपणे फोल ठरविणारा कोणताही युक्तिवाद वाचकाने येथे ध्यानात घ्यावा. हा युक्तिवाद या लोकांच्या वैचारिक पद्धतीमध्ये रूपांतरित करून घ्यायचा असल्यास (म्हणजेच वेगळ्या शब्दांत, झाण्डे भाषेमध्ये सदर युक्तिवाद भाषांतरित करायचा असल्यास) त्यांच्या श्रद्धांच्या समग्र संरचनेला

पोषक असाच तो युक्तिवाद ठरेल.' Evans-Prichard, *Witchraft, Oracles and Magic among the Azande* (1937), pp. 319-20

२. [पृ.१२] या मुद्याविषयी अधिक जिज्ञासा असणाऱ्या इंग्रजी वाचकांनी पुढील साधने पहावी : Count Begouen, "The Magical Origin of Prehistoric Art" *Antiquity*, iii (1929), pp. 5-19, आणि Baldwin Brown, *The Art of the Cave-Dwellers*, (1928).

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.४] आधुनिकवादी लेखक. मि. जॉइस : जेम्स जॉइस (१८८२-१९४१) : इंग्लिश लेखक. जन्म व बालपण आयर्लंडमध्ये, परंतु आयर्लंडमधील कॅथलिक धर्मांधतेला कंटाळून २२-२३व्या वर्षापासून युरोपात वास्तव्य. आधुनिकवादी कादंबरीचा जनक. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), *Ulysis* (1922), *Finnegans Wake* (1939) या कादंबऱ्यांतून संज्ञाप्रवाही कथनपद्धती (stream of consciousness technique) या क्रांतिकारी तंत्राचा विकास. भाषिक प्रयोगशीलतेचा टोकाचा आविष्कार. *Dubliners* (1914) हा कथासंग्रह आणि *Exiles* (१९१८) हे नाटकही प्रसिद्ध.

मि. एलियट; टी. एस. एलियट् (१८८८-१९६५) : इंग्लिश कवी व समीक्षक. जन्म व शिक्षण अमेरिकेमध्ये, परंतु १९१५पासून इंग्लंडमध्ये स्थायिक आणि पुढे अँग्लिकन धर्मपंथाचा स्वीकार. आधुनिकवादी काव्याचा जनक. *Prufrock and Other Observations* (1917), *Poems* (1919) हे पहिले काव्यसंग्रह. The Waste Land (1922) या दीर्घ कवितेतून प्रचलित काव्यसंकेतांना धक्के आणि आधुनिक जीवनाच्या वैराणतेचा आविष्कार.

मिस्. सिटवेल : एडिथ सिटवेल (१८८७-१९६४) : इंग्लिश कवयित्री व समीक्षक. १९१६-१९२१ या कालखंडात *Wheels* या आधुनिकवादी कवितेला वाहिलेल्या वार्षिक प्रकाशनाचे संपादन, स्वतःच्या कवितांमधून भाषिक व सांगीतिक प्रयोगशीलतेचा आविष्कार.

भा२. [पृ.४] परंपरेने स्वीकारलेले अभिजात कलावंत. शेक्सपिअर : विल्यम शेक्सपिअर (१५६४-१६१६) सर्वश्रेष्ठ इंग्लिश नाटककार व कवी.

मायकल अँजेलो : मायकल अँजेलो ब्युअनारोटी (१४७५-१५६४) : इटालिअन चित्रकार, शिल्पकार व कवी.

बीथोवेन : ल्युडविग व्हॅन बीथोवेन (१७७०-१८२७) : जर्मन संगीतकार.

भा३. [पृ.७] प्लेटो (ख्रि.पू. सुमारे ४२७-३४८). ग्रीक तत्त्ववेत्ता. सॉक्रेटिस याचा शिष्य आणि ॲरिस्टॉटल याचा गुरू. *Republic* या ग्रंथात कलेला आदर्श राज्यपद्धतीमधून हद्दपार केले पाहिजे, असे प्रतिपादन.

भा४. [पृ.७] प्रॉस्परो : शेक्सपिअरच्या द *टेम्पेस्ट (The Tempest)* या नाटकातील एक पात्र.

भा५. [पृ.७] विद्येचे पुनरुज्जीवन : रेनेसन्स ही अभिजातकालीन विद्यांचे, म्हणजेच प्राचीन ग्रीकमधील ज्ञानक्षेत्रे व कला यांचे, पुनरुज्जीवन करू पाहणारी चळवळ म्हणजे मध्ययुगीन युरोपमधील रोमन कॅथलिक चर्चच्या सर्वंकष सत्तेला आव्हान देणारी क्रांतिकारी चळवळ होती. इटलीमध्ये १५व्या शतकात प्रारंभ, पुढील दोनशे वर्षांत युरोपभर प्रसार.

—oOo—

विभाग एक :
कला आणि अ-कला

२. कला आणि कारागिरी

२.१. कारागिरीचा अर्थ

खऱ्या कलेच्या उचितार्थापासून वेगळा करून घ्यायला हवा असा 'कला' या शब्दाचा जो पहिला अर्थ आहे तो म्हणजे या शब्दाचा कालबाह्य अर्थ होय; या कालबाह्य अर्थाला मी या ग्रंथात 'कारागिरी' असे संबोधणार आहे. प्राचीन लॅटिन भाषेतील 'ars' आणि ग्रीकमधील Τεχνη या शब्दांचा अर्थ नेमका हाच आहे : जाणीवपूर्वक नियंत्रित केलेल्या आणि दिशा दिलेल्या कृतीद्वारे पूर्वसंकल्पित फलिताची निर्मिती करायची क्षमता, हाच तो अर्थ होय. खरी कला आणि कारागिरी या एकमेकींमध्ये गुंतलेल्या संकल्पनांतील भेद स्पष्ट करून घेणे, हे सौंदर्यशास्त्र भक्कम पायावर उभे करण्याच्या वाटचालीतील पहिले पाऊल ठरते. ते करण्यासाठी कारागिरीच्या प्रमुख गुणधर्मांची गणती प्रारंभीच करणे अगत्याचे आहे.

(१) कारागिरीच्या बाबतीत साध्य व साधन यांमध्ये एक प्रकारचा भेद नेहमीच अनुस्यूत असतो; या दोन गोष्टी परस्परांपासून वेगळ्या मानल्या जात असल्या तरी त्यांच्यात परस्परसंबंध आहेत, असेही मानले जाते. एखाद्या विशिष्ट साध्याची पूर्ती करणाऱ्या हत्यारे, यंत्रे किंवा इंधन यांसारख्या गोष्टींना means [साधने] ही संज्ञा ढिलाईने लावली जात असते. नेमकेपणे बोलायचे तर या वस्तूंना नव्हे तर या वस्तूंशी निगडित अशा कृतींना ही संज्ञा नेटकी लागू पडते : उदाहरणार्थ, हत्यारांचे कुशल संयोजन, यंत्राचे प्रचलन किंवा इंधनाचे ज्वलन, अशा कृतींमधूनच या शब्दाच्या वाच्यार्थात गर्भित सूचना मिळते त्याप्रमाणे साध्याप्रत पोहोचण्याची वाटचाल वा मार्गक्रमण होत असते. आणि एकदा का साध्य हस्तगत झाले की मग त्या कृती मागे टाकल्या जात असतात.[भा१] याचाच उपयोग करून साधन या संकल्पनेला अन्य दोन संकल्पनांपासून वेगळे काढता येईल; साधन या संकल्पनेशी ज्यांची गल्लत केली जाते अशा संकल्पना म्हणजे घटक [किंवा अवयव किंवा भाग] आणि द्रव्य या संकल्पना होत. एखाद्या समष्टीचे तिच्या घटकांशी जे नाते असते तशा प्रकारचे नाते साध्य व साधने यांच्यामध्ये असते; म्हणजे असे की एखादा घटक या समष्टीच्या दृष्टीने अपरिहार्य असतो, त्या घटकाचे जे काही स्वरूप असते ते त्याच्या समष्टीशी

असलेल्या संबंधामुळे प्राप्त होत असते, व समष्टी अस्तित्वात येण्याआधी घटक स्वतंत्रपणे अस्तित्वात असू शकतो; परंतु समष्टी अस्तित्वात असताना घटक हाही अस्तित्वात असतोच; उलटपक्षी साध्य अस्तित्वात आले की साधनाचे अस्तित्व उरत नाही. द्रवाच्या संकल्पनेच्या विचारार्थ आपण पुढे चौथ्या छेदकात पुन्हा या मुद्द्याकडे वळू.

(२) कारागिरीच्या बाबतीत पूर्वनियोजन आणि कार्यवाही या दोन प्रक्रियांत भेद असतो. फलित हस्तगत होण्यापूर्वीच तेथे त्याचे पूर्वसंकल्पन वा पूर्वविचार होऊन गेलेला असतो. आपल्याला काय बनवायचे आहे ते कारागिराला बनविण्याआधीच माहीत असते. हे पूर्वज्ञान कारागिरीसाठी अपरिहार्य असते : समजा, स्टेनलेस स्टीलसारखी एखादी गोष्ट अशा पूर्वज्ञानाशिवायच बनवली गेली तर ते कारागिरीचे उदाहरण नसून योगायोगाने घडलेल्या गोष्टीचे उदाहरण ठरेल. शिवाय हे पूर्वज्ञान मोघम स्वरूपाचे असत नाही तर नेमके असते. एखादा माणूस टेबल तयार करण्यासाठी निघाला आणि त्याने जर का, दोन बाय चार फूट आणि तीन बाय सहा फूट यांच्या दरम्यान काहीतरी अनिश्चित क्षेत्रफळ आणि दोन ते तीन फूट यांच्या दरम्यान काहीतरी अनिश्चित उंची असणाऱ्या टेबलाची ढोबळमानाने कल्पना केली, तर तो मुळी कारागीरच असणार नाही.

(३) साध्य आणि साधन यांचा एका प्रकारचा संबंध पूर्वनियोजनाच्या प्रक्रियेत असतो, तर त्याच्या उलट प्रकारचा संबंध कार्यवाहीच्या प्रक्रियेत असतो. पूर्वनियोजनामध्ये साध्य हे साधनांच्या आधी येते. साध्य आधी ठरविले जाते आणि साधनांचा विचार त्यानंतर केला जातो. [उलट] कार्यवाहीमध्ये साधने आधी येतात आणि साध्य गाठले जाते ते त्यांच्या द्वारे.

(४) कच्ची सामग्री आणि पूर्णसिद्ध अशी निर्मिती किंवा रचित वस्तू यांमध्ये भेद असतो. कारागिरी ही कशावर तरी कार्य घडवून आणते आणि कशाचे तरी वेगळ्या स्वरूपात रूपांतर घडविणे, हे तिचे उद्दिष्ट असते. तिचे कार्य घडते ते प्रारंभी कच्च्या सामग्रीवर आणि त्याची परिणती होते ती पूर्णसिद्ध निर्मितीमध्ये. कारागिरीचे खास कार्य सुरू होण्यापूर्वी कच्ची सामग्री ही आयत्या स्वरूपात उपलब्ध असते.

(५) द्रव्य आणि रूप यांत भेद असतो. कच्ची सामग्री आणि पूर्णसिद्ध वस्तू यांत जे काही समान असते ते म्हणजे द्रव्य; [उलट] त्यांच्यात जो भेद असतो, जो कारागिरीच्या प्रक्रियेमुळे निर्माण होतो, तो भेद म्हणजे रूप होय. कच्च्या सामग्रीचे वर्णन 'कच्ची' असे करणे म्हणजे ती रूपहीन असते असे सुचविणे नव्हे; या सामग्रीचे 'रूपांतर' पूर्णसिद्ध निर्मितीमध्ये झाल्यानंतर तिला जे रूप प्राप्त होणार असते ते अजून [म्हणजे तिच्या कच्च्या अवस्थेत] मिळालेले नसते, एवढाच त्याचा अर्थ अभिप्रेत

आहे.

(६) विविध प्रकारच्या कारागिरींमध्ये एक श्रेणीसंबंध असतो. एक कारागिरी दुसरीची गरज भागवते, तर एकीने जे पुरविले ते दुसरी उपयोगात आणते. या श्रेणीसंबंधांचे तीन प्रकार आहेत : (अ) द्रव्यांचे (ब) साधनांचे आणि (क) भागांचे. (अ) एका कारागिरीची कच्ची सामग्री दुसरीच्या बाबतीत पूर्णसिद्ध निर्मिती ठरते. वनसंवर्धनकार हा वृक्षांची लावणी व पोसणी करून तोडकऱ्यांसाठी कच्ची सामग्री पुरवितो आणि तोडकरी त्यांचे ओंडक्यांमध्ये रूपांतर करतो; हे ओंडके म्हणजे चिरकामाच्या गिरणीमधील कच्ची सामग्रीच होय व तेथे त्यांचे रूपांतर फळ्यांमध्ये होते; याच फळ्यांमध्ये निवड होऊन व त्यांच्यावर उन्हापावसाचे मोसमी संस्कार होऊन मग त्या सुताराच्या दृष्टीने कच्ची सामग्री बनतात. (ब) साधनांच्या श्रेणीव्यवस्थेत एक कारागिरी दुसऱ्या कारागिरीला हत्यारे पुरवीत असते. उदाहरणार्थ, लाकडाचा वखारवाला हा कोळशाच्या खाणवाल्याला चर-बांधणीसाठी लागणारे आधाराचे बांबू पुरवितो; कोळशाचा खाणवाला लोहाराला कोळसा पुरवितो; लोहार शेतकऱ्याला घोड्याचे नाल पुरवितो; इत्यादी इत्यादी. (क) भागांच्या श्रेणीव्यवस्थेमध्ये मोटारीच्या उत्पादनासारखी एखादी गुंतागुंतीची प्रक्रिया अनेक धंद्यात विभागली गेलेली असते : एका कारखान्यात इंजिने, दुसऱ्यात गिअर्स, तिसऱ्यात सांगाडा, चौथ्यात टायर, पाचव्यात विजेची उपकरणे, असे अनेक विभाग असतात; अखेरीस होणारी मोटारीची जोडणी म्हणजे खरे पाहता तिची निर्मिती नसून ते सुट्ट्या भागांचे केवळ एकत्रीकरण असते. असे एक किंवा अनेक प्रकारचे श्रेणीसंबंध प्रत्येक कारागिरीचे स्वरूप निश्चित करतात; एकतर ती कारागिरी अन्य कारागिरींशी श्रेणीसंबंधांनी जोडली गेलेली असते किंवा तिच्या स्वत:मध्येच श्रेणीसंबंधांनी परस्परांशी बांधलेल्या विभिन्न प्रक्रियांचा अंतर्भाव झालेला असतो.

या सर्व गुणधर्मांनी मिळून कारागिरीची संकल्पना अगदी पूर्ण होते किंवा यांच्यापैकी प्रत्येक गुणधर्म कारागिरीचा स्वतंत्रपणे एक खास असा गुणधर्म असतो, असा दावा येथे करायचा नाही; आणि तरीही यांपैकी बरेचसे घटक एखाद्या कृतीत आढळत नसतील तर ती कृती करागिरी नव्हे आणि तिला जर का कारागिरी या नावाने संबोधिले जात असेल तर संबोधणे एकतर चुकीचे असते किंवा मोघम आणि म्हणून अयथार्थ असते; एवढे मात्र आपल्याला पुरेशा आत्मविश्वासाने अवश्य म्हणता येईल.

२.२. कलेचा तंत्रनिष्ठ सिद्धान्त

कारागिरीच्या संकल्पनेचे विशदीकरण सर्वप्रथम जर कोणी केलेले असेल तर ते

ग्रीक तत्त्वज्ञांनी आणि वरील भेद त्यांच्याच लेखनातून एकदाच कायम स्वरूपात सुस्पष्टपणे मांडले गेलेले आहेत. कारागिरीचे तत्त्वज्ञान ही खरोखर ग्रीक मनाची अत्यंत श्रेष्ठ आणि भरीव अशी कामगिरी म्हणावी लागेल; निदानपक्षी सॉक्रेटिसपासून अरिस्टॉटलपर्यंतच्या ज्या विचारप्रणालीचे ग्रंथरूपाने पूर्णपणे जतन झालेले आहे त्या विचारप्रणालीची तरी ती एक भरघोस कामगिरीच ठरेल.

आपण स्वत: लावलेल्या महान शोधांचे महत्त्व संशोधकांना वाजवीहून अधिक वाटत असते. एखाद्याने एखादी समस्या विशिष्ट पद्धतीने सोडवली, म्हणजे मग इतर समस्यांनाही ते तीच पद्धत अपरिहार्यपणे लागू करीत असतो. सॉक्रेटिसप्रणीत विचारसरणीने कारागिरीच्या सिद्धान्ताच्या महत्त्वाच्या दिशा प्रथम दाखवून दिल्या व मग तीच चाकोरी गिरवीत, शक्याशक्य अशा नाना प्रकारच्या बाबतींत कारागिरीची उदाहरणे हटकून हुडकण्याची प्रवृत्ती बळावत गेली. काही ठिकाणी या मोहाच्या आहारी जाऊन तर काही वेळा त्याला बळी न पडता, किंबहुना प्रथम या मोहाला बळी पडून व नंतर महत्प्रयासांनी ती चूक दुरुस्त करून, या मंडळींनी या मोहाविष्ट प्रवृत्तीला तोंड कसे दिले, हे दाखवून द्यायचे तर एक प्रदीर्घ निबंधच लिहावा लागेल. तरी पण यशस्वी रीतीने या प्रवृत्तीचा प्रतिकार केल्याची निदान दोन तरी उत्कृष्ट दर्जाची उदाहरणे नोंदविता येतील : न्याय म्हणजे कारागिरी नव्हे, याचे प्लेटोप्रणीत प्रात्यक्षिक (*रिपब्लिक*, ३३० डी-३३६ ए) आणि अन्याय म्हणजेसुद्धा कारागिरी नव्हे, ही त्यानेच पुढे जोडलेली पुस्ती (३३६ इ-३५४ए) [हे एक उदाहरण], तसेच, ईश्वर आणि विश्व यांच्यातील संबंध हा कारागीर आणि त्याची रचितवस्तू यांमधील संबंधाचेच एक उदाहरण आहे, या प्लेटोने *टिमेयस*मध्ये मांडलेल्या मताचे ॲरिस्टॉटलने केलेले खंडन *(मेटॅफिझिक्स)*. [हे दुसरे उदाहरण].

परंतु प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल[भा३] हे जेव्हा सौंदर्यशास्त्रीय प्रश्नांचा विचार करू लागले तेव्हा ते दोघेही नेमके त्याच मोहाला बळी पडले. त्यांनी काव्य या एकाच कलेची बरीचशी तपशीलवार चर्चा केली आहे व काव्याला 'कविकृत कारागिरी' असे संबोधून ते चक्क एक कारागिरीचा प्रकारच मानून चाललेले आहेत. आता ही कारागिरी होती तरी कोणत्या प्रकारची?

चांभारकाम, सुतारकाम किंवा विणकाम यांच्यासारख्या काही कारागिरी अशा आहेत की विशिष्ट प्रकारची रचित वस्तू तयार करणे हे त्यांचे साध्य असते. कृषिकर्म, पशुसंवर्धन किंवा अश्वसंवर्धन या अन्य कारागिरींचे साध्य मानवेतर प्राणिमात्रांचे उत्पादन किंवा विकास हे असते. याशिवाय वैद्यकी, शिक्षण किंवा युद्धकर्म या कारागिरींचे साध्य काही माणसांना विशिष्ट शारीरिक वा मानसिक अवस्थांप्रत नेणे, हे असते. परंतु कविकृत कारागिरी ही यांपैकी कोणत्या प्रजातीची एक जाती आहे;या

गोष्टीची चर्चा करण्याची आपल्याला गरज नाही; कारण या जाती काही परस्परव्यावर्तक नाहीत. चांभार, सुतार किंवा विणकर हे काही केवळ उत्पादन करायचे म्हणून पादत्राणे, गाड्या किंवा कापड तयार करण्याचा खटाटोप करीत नसतात; तर त्या वस्तूंना समाजात मागणी असल्याने ही निर्मिती होत असते. म्हणजे असे की या वस्तू म्हणजे निर्मात्याच्या दृष्टीने अंतिम साध्य नसून विशिष्ट मागणीची पूर्ती करणारी ती साधने असतात. ग्राहकांच्या ठायी एक विशिष्ट मनोवस्था, आपल्या विशिष्ट मागण्या पुऱ्या झाल्याची मनोवस्था निर्माण करणे, हे त्यांचे खरेखुरे उद्दिष्ट असते. [वर उल्लेखिलेल्या] कारागिरीच्या दुसऱ्या वर्गालाही हे विश्लेषण लागू पडणारे आहे. तेव्हा या तिन्ही प्रकारच्या कारागिरी खऱ्या एकाच प्रकारच्या ठरतात. मानवाला काहीएक विशिष्ट इच्छित अवस्थांप्रत नेण्याचे ते सारे मार्ग असतात.

कविकृत कारागिरीबाबतसुद्धा हेच वर्णन खरे आहे. कवी हा एक प्रकारचा कुशल उत्पादकच असतो; तो ग्राहकांसाठी उत्पादन करीत असतो आणि पूर्वसंकल्पित मनोवस्था ग्राहकांच्या ठायी निर्माण होणे, हाच त्याच्या कौशल्याचा परिणाम असतो. अन्य कोणत्याही कारागिरीप्रमाणेच कोणता परिणाम आपल्याला घडवून आणायचा आहे. याची जाणीव कवीलाही असावी लागते. आणि हा परिणाम कसा घडवून आणायचा याचे शिक्षण स्वानुभव आणि नियम — म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून इतरांकडून मिळालेले अनुभवच — या दोहोंच्या साहाय्याने त्याला घ्यावे लागते. प्लेटो, *ॲरिस्टॉटल* व *आर्स पोएटिका*चा कर्ता होरस[भा२] याच्यासारखे त्यांचे अनुयायी, यांनी कल्पिलेली कविकृत कारागिरीची संकल्पना ही अशीच आहे. चित्र, शिल्प, वगैरेही याच धर्तीवर कारागिरी ठरतात. संगीत ही निदान प्लेटोच्या मते तरी स्वतंत्र कला नव्हतीच, तर काव्याचाच एक अंगभूत घटक होती.

मी येथे थेट प्राचीनांना मागे जाऊन भिडलो आहे. कारण इतर अनेक बाबतींप्रमाणेच याही बाबतीतल्या त्यांच्या विचारसरणीच्या खाणाखुणा, त्यांच्या भल्या तसेच बुऱ्याही परिणामांसह, आपल्या विचारसरणीमध्ये आढळतात. या पूर्वसूरींमध्ये, त्यांतल्या त्यात विशेषत: प्लेटोमध्ये, यापेक्षा अगदी वेगळ्या दृष्टीकोणाचे सूचन अवश्यमेव आढळते. परंतु फक्त हा वरील विचारच त्यांनी परिचित करून ठेवलेला आहे आणि कलाक्षेत्रातील सिद्धान्त व व्यवहार आजवर या विचाराच्याच आधारे बहुतांशी चालत आलेला आहे. सद्य:कालीन ट्रूम म्हणून प्रचलित झालेल्या विचारप्रणालींमुळे काही बाबतींत तर या मतांना बळकटीच लाभल्याचे दिसून येते. कलेच्या समस्यांसह बहुतेक सर्व समस्यांची चर्चा आजकाल एकतर अर्थशास्त्रीय किंवा मनोवैज्ञानिक परिभाषेत करण्याची आपल्याला सवयच जडली आहे आणि या उभय शाखांच्या विचारपद्धतींमध्ये कलेचे तत्त्वज्ञान हे कारागिरीच्या तत्त्वज्ञानाचा एक उपविभाग मानण्याकडे कल दिसून

येतो. अर्थशास्त्रज्ञांच्या दृष्टीने कला हा खास प्रकारचे उत्पादन करणारा एक उद्योगसमूह आहे, असा भास होतो; कलावंत हा एक उत्पादक असून रसिक हे त्याचे ग्राहक होत; कलावंताच्या उत्पादनक्षमतेमुळे मनोवस्थांचा जो लाभ त्यांना होत असतो तो विशिष्ट प्रकारच्या आस्वाद्य मनोवस्थांच्या भाषेत मांडता येतो व त्यासाठी हा ग्राहकवर्ग जरूर ती किंमत मोजत असतो. मनोवैज्ञानिकाच्या दृष्टीने रसिक हे कलावंताने उपलब्ध करून दिलेल्या चेतकांना विशिष्ट प्रकारे प्रतिसाद देणाऱ्या व्यक्ती ठरतात आणि रसिकाकडून कोणत्या प्रतिक्रिया हव्या आहेत वा इष्ट आहेत हे जाणून घेऊन त्या प्रतिक्रिया निर्माण करणाऱ्या चेतकांचा पुरवठा करणे हे कलावंताचे कार्य ठरते.

तेव्हा कलेचा तंत्रनिष्ठ सिद्धान्त हा काही केवळ पुरावस्तुसंशोधकाचा आस्थाविषय नव्हे. सध्या बहुतेक मंडळी कलेचा ज्या तऱ्हेने विचार करू लागली आहेत तोच हा दृष्टिकोण आहे; आणि आधुनिक जीवनातील समस्यांच्या बाबतीत खास मार्गदर्शनासाठी म्हणून आपण ज्यांच्या तोंडाकडे (काही वेळा व्यर्थपणेच) पाहत असतो, त्या अर्थशास्त्रज्ञांची व मनोवैज्ञानिकांची कलेकडे पाहण्याची दृष्टी नेमकी हीच आहे.

परंतु हा सिद्धान्त म्हणजे एक शुद्ध गावंढळ अशी घोडचूक आहे हे चिकित्सक दृष्टीने पाहणाऱ्या कोणालाही दिसून येईल. कलेची एकरूपता कोणत्या विशिष्ट प्रकारच्या कारागिरीशी मानली जाते, या गोष्टीला महत्त्व नाही. कलावंत आपल्या रसिकवर्गाला कोणत्या प्रकारचे लाभ करून देतो किंवा त्यांच्या ठायी कोणत्या प्रतिक्रिया जागृत करतो, असे मानले जाते यालाही तसे काही महत्त्व नाही. या तपशिलाच्या घोळात न शिरता, कला ही मुळातच कारागिरीचा एखादा प्रकार ठरते काय, हाच आपल्या पुढचा प्रश्न आहे. मागील विभागात कारागिरीची जी अर्धा डझन लक्षणांची यादी दिली ती ध्यानात घेऊन ही लक्षणे कलेला लागू पडतात की नाही, हे पाहिल्यास या प्रश्नाचे उत्तर सहज देता येणे शक्य आहे. कसलीही काटछाट वा कोंबाकोंब न करता ही लक्षणे कलेला चट्दिशी आणि पटेल अशा तऱ्हेने लागू पडली पाहिजेत. मुळारंभीच दमछाक करणाऱ्या कलासिद्धान्तापेक्षा अजिबात कसलाही कलासिद्धान्त नसणे, हे केव्हाही अधिक श्रेयस्कर होय!

२.३. सिद्धान्ताची पडझड

(१) साध्य आणि साधने यांत भेद असणे, हे कारागिरीचे आद्य लक्षण होय. कलाकृतीमध्ये हे लक्षण आढळते का? तंत्रनिष्ठ सिद्धान्तानुसार ते आढळते. ज्या व्यक्तीचा घोडा नालबंद आहे त्या व्यक्तीच्या ठायी घोड्याचा नाल एक विशिष्ट मनोवस्था निर्माण करण्याचे साधन ठरतो; त्याचप्रमाणे एखादी कविता हीसुद्धा

रसिकांच्या ठायी विशिष्ट मनोवस्था निर्माण करण्याचे साधन असते आणि पुन्हा तिच्या परीने साध्यही असते व त्याकरिता अन्य गोष्टी साधनरूप असतात. घोड्याच्या नालाच्या बाबतीत विश्लेषणाचा हा टप्पा सोपा आहे : भट्टी पेटविणे, लोखंडाच्या लगडीतून एक तुकडा कापून घेणे, तो तापविणे, इत्यादी क्रियांची गणती आपण करू शकतो. कवितेच्या बाबतीत या प्रक्रियांशी साधर्म्य असणाऱ्या कोणत्या प्रक्रिया असतात? कवी हा कागद व पेन घेईल, पेनमध्ये शाई भरील, हातांची घडी घालून जेठा मारून बसेल; पण ही सारी सिद्धता म्हणजे [कवितेच्या] रचनेची (जी त्याच्या डोक्यात चालू असू शकेल) पूर्वतयारी नसून ती लेखनाची पूर्वतयारी होय. एखादी लघुकविता घ्या आणि असे समजा की ती लेखनसाहित्य अजिबात न वापरता रचली गेली आहे; मग येथे रचना करताना कोणती साधने कवीने वापरली आहेत असे म्हणता येईल? मला तरी निदान याचे उत्तर सुचत नाही. मात्र विनोदी उत्तरेच द्यायची तर अशी देता येतील : "यमकांचा कोश वापरून", "छंदमात्रा जुळवताना पायाने जमिनीवर ठेका धरून", वा "डोके वा हात हलवून", किंवा "मद्याने धुंद होऊन", परंतु या गोष्टीचा गंभीरपणे विचार केल्यास या संदर्भात प्रस्तुत ठरणारे घटक म्हणजे स्वतः कवी, त्याच्या मनातील काव्यप्रसूतीचे प्रयास व प्रत्यक्ष ती कविता, हे आपल्या लक्षात येईल आणि यावर जर तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताचा एखादा पुरस्कर्ता असे म्हणू लागला की, "हे बरोबरच आहे : येथे काव्यप्रसूतीचे प्रयास हे साधन आणि कविता हे साध्य आहे", तर आपण त्याला उलट असे सांगू की भाता, ऐरण, हातोडा आणि चिमटा यांच्या मदतीशिवाय नुसत्या परिश्रमांच्या बळावर घोड्याचे नाल बनविणारा एखादा लोहार शोधून काढा. या प्रक्रियेशी मिळतीजुळती अशी कोणतीच प्रक्रिया कवितेच्या बाबतीत आढळत नाही आणि त्यामुळेच अन्य काही गोष्टी साधने म्हणून वापरून कविता हे साध्य गाठता येते, असे म्हणता येत नाही.

उलटपक्षी, रसिकवर्गामध्ये विशिष्ट मनोवस्था उत्पन्न व्हावी, यासाठी वापरले जाणारे कविता हे एक साधन असते काय? अशी कल्पना करा की एखाद्या कवीने श्रोत्यांवर इच्छित परिणाम घडून यावा या अपेक्षेने आपली कविता अगोदर त्यांच्यासमोर वाचून दाखविली आणि समजा, अपेक्षेहून अगदी वेगळाच परिणाम श्रोतृवर्गावर झाला तर केवळ तेवढ्यामुळे ती कविता निकृष्ट ठरेल का? प्रश्न अवघड आहे; काही जण होय म्हणतील, तर काही जण नाही म्हणतील. परंतु कविता ही जर उघड उघड कारागिरीच असेल, तर याचे उत्तर अगदी लगोलग आणि निखालसपणे होकारार्थीच येईल. येथे तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताच्या पुरस्कर्त्याला आपल्या सिद्धान्ताशी तथ्ये नीट जुळवून घेण्यासाठी आधी त्यांची बरीच काटछाट करून घ्यावी लागेल.

या टप्प्यापर्यंत तरी तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताचे भवितव्य फारसे उज्ज्वल दिसत नाही.

आता आपण पुढे चलूया.

(२) ज्या कलाकृती कारागिरीने उत्पादन केलेल्या वस्तू या रसिकवस्तू ठरण्याजोग्या असतात. अशा कलाकृतींच्या संदर्भात पूर्वनियोजन व कार्यवाही यांमध्ये अवश्यमेव भेद असतो, कारण या उभयविध प्रक्रियांमध्ये त्या ठिकाणी अर्थातच परस्पर-अतिव्याप्ती होत असते: दाखलाच द्यायचा तर घराचा किंवा घड्याचा देता येईल; या गोष्टी विशिष्ट मागणीच्या पूर्तीसाठी म्हणजे उपयुक्ततेच्या उद्दिष्टानुरूपच तयार केलेल्या असतात. पण तरीही त्या कलाकृती ठरू शकतात. पण समजा एखाद्या कवीने कवितेचे चरण चालता चालता रचले; म्हणजे त्याच्या डोक्यात अवचित एक चरण जुळला. पाठोपाठ दुसरा सुचला. पण मग ते चरण पसंत पडेनात तेव्हा अगदी पसंतीला उतरेपर्यंत त्यांच्यात बदल केले; आता तेथे तो कोणत्या पूर्वनियोजनाची कार्यवाही करीत असतो? कदाचित त्याच्या डोक्यात अंधूकशी कल्पना येऊन गेली असेल की, आपण फिरायला बाहेर पडलो तर काव्याची रचना करता येईल; पण जी एक कविता रचण्याचे पूर्वनियोजन त्याने केले असेल तिची विशिष्ट लांबीरुंदी किंवा मोजमापे कोणती होती, हे गरज पडल्यास सांगणे शक्य होईल काय? एखाद्या मासिकाच्या संपादकाने सुचविलेल्या विषयावर सुनीत रचावे, असा त्याचा बेत ठरला असणे अर्थातच शक्य आहे; परंतु मुद्दा असा की तसा बेत ठरला नसण्याचीही तितकीच शक्यता आहे आणि तसे असले तरीही, काव्यरचनेसंबंधी डोक्यात कोणतेही पूर्वनियोजन केलेले नसतानाही, तो कवी ठरू शकतो. किंवा [दुसरे उदाहरण घ्या] 'मॅडोना व तिचे मूल' याच्या तीन फुटी, हॉप्टनवुडच्या प्रस्तरातील शिल्पामुळे त्या प्रदेशाचा धर्माधिकारी निश्चित खूष होईल. एखाद्या चर्चच्या दारातील रिकाम्या कोनाड्यात त्या शिल्पाला खास जागाही मिळेल; परंतु तसे असूनही समजा एखादा शिल्पकार तशी मूर्ती काही बनवीत नाही, तर त्याचा ओल्या मातीशी खेळ चालू आहे आणि तो चालू असताना सहजगत्या त्याच्या बोटांनी त्या मातीचे रूपांतर नर्तन करणाऱ्या छोट्या माणसाच्या मूर्तीत होते आहे असे त्याला आढळते; आता ही मूर्ती पूर्वनियोजनाशिवाय घडविली गेलेली नाही एवढ्याच कारणामुळे ती कलाकृती ठरणार नाही की काय?

हे सारे आपल्याला अगदी परिचित आहे. परंतु आपल्याला त्याचे विस्मरण होते, आणि कलेच्या तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताची मदार या विस्मरणावरच नसती तर [आपल्याला हे परिचित आहे या गोष्टीवर] आवर्जून भर देण्याची मुळीच गरज भासली नसती. मात्र त्याचा विचार करीत असताना या गोष्टीला वाजवीहून फाजील महत्त्व देता कामा नये, हे आपण ध्यानात ठेवूया. कला या नात्याने तीत पूर्वनियोजन आणि कार्यवाही हा भेद अनुस्यूत नसतो. तरीसुद्धा (अ) हे लक्षण अकरणात्मक झाले. करणात्मक

शक्तीचा इमला रचून आपण त्याला स्फूर्ती, अबोध मन वा तत्सम एखादे नाव देता कामा नये. (ब) असल्यास चालू शकेल, असे ते कलेचे एक लक्षण आहे; ते काही अनिवार्य स्वरूपाचे लक्षण नव्हे. पूर्वनियोजनरहित अशा कलाकृती शक्य असल्या तरी कोणतीही पूर्वनियोजनयुक्त कृती ही कलाकृती असूच शकत नाही, असे काही त्यातून ओघाने निष्पन्न होत नाही. ज्या विविध गोष्टींना स्वच्छंदतावाद म्हणून संबोधण्यात येते, त्यांपैकी एखाद्या गोष्टीच्या वा काही गोष्टींच्या मुळाशी हाच तर्कदोष असतो.[१] अगदी कोणत्याही स्वरूपाचे पूर्वनियोजन न करता ज्या कलाकृती तयार होतील त्या केवळ नगण्य असतात, तसेच सर्वश्रेष्ठ व गंभीर कलाकृतीमध्ये नेहमी अपरिहार्यपणे पूर्वनियोजनाचे अंग असते, म्हणून कारागिरीचे अंगही नेहमी अपरिहार्यच असते, हे कदाचित खरे असेलही; पण त्यामागेसुद्धा कलेच्या तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताचे समर्थन होण्यासारखे नाही.

(३) खऱ्या कलेमध्ये साधने आणि साध्य, तसेच पूर्वनियोजन आणि कार्यवाही यांमध्ये जसा भेद करता येत नाही, तद्वतच आधी साधने आणि मग साध्य, तसेच आधी पूर्वनियोजन व मग कार्यवाही असा व्युत्क्रमही करता येत नाही, हे उघड आहे.

(४) यानंतर आपण कच्ची सामग्री व पूर्वसिद्ध वस्तू या भेदावर येऊन ठेपतो. खऱ्या कलेमध्ये हा भेद अस्तित्वात असतो काय? जर असेल, तर एखादी कविता ही कोणत्या ना कोणत्या कच्च्या सामग्रीतून सिद्ध होते, असे ठरेल. *क्वीन अँण्ड हंट्रेस, चेस्ट अँण्ड फेअर हे* [*सिंथियाज रेवल्स* या सुखात्मिकेतील अंक ५, प्रवेश ३ मधील] भावगीत रचण्यासाठी बेन जॉन्सनने[भा४] कोणती कच्ची सामग्री वापरली होती? बहुधा शब्द. ठीक, तर मग ते कोणते शब्द? लोहार घोड्याचा नाल बनवितो तो काही असेल नसेल त्या सगळ्या लोखंडाचा बनवीत नाही, तर आपल्या लोहारशाळेच्या कोपऱ्यात लोखंडी लगडीतून कापून ठेवलेली जी एखादी कांब असते तिच्यापासून तो बनविलेला असतो. बेन जॉन्सन याने असे काही केलेच असेल तर तो म्हणाला असता : ''*सिंथियाज रेवल्स*च्या पाचव्या अंकातील सहाव्या प्रवेशाच्या सुरुवातीला टाकण्यासाठी मला एक छोटेसे आणि सुरेख स्तवनगीत रचायचे आहे. आता माझ्या हाताशी इंग्रजी भाषा आहेच, निदान ती मला जेवढी अवगत झालेली आहे, तेवढी तरी माझ्या हाताशी आहे; तिच्यातून 'दाय' (thy) हा शब्द पाच वेळा, 'टू' (to) चार वेळा, अँण्ड (and), ब्राइट (bright), इक्सलंट्ली (excellently), आणि 'गॉडिस' (goddess) हे शब्द प्रत्येकी तीन वेळा व अशाच धर्तीवर शब्दांची योजना मी पुढे करीत जाईन.'' पण जॉन्सनने असले काहीही केलेले नव्हते. त्याच्या कवितेत शब्द ज्या क्रमाने आले आहेत त्यापेक्षा काही एका वेगळ्या क्रमाने ते समग्रपणे त्याच्या मनापुढे होते व या क्रमात तो फेरफार करत गेला व शेवटी आपल्या हाती

असलेली कविता अवतरली, असे काही म्हणता येणार नाही. या तऱ्हेची कविता रचली जात असताना शब्द, स्वरांचे वा व्यंजनाचे नाद, यांच्या विश्लेषणातून बेन जॉन्सनचे मन कशा प्रकारे कार्य करीत होते याविषयी वेधक असे आणि (माझ्या कल्पनेप्रमाणे) महत्त्वाचे असे शोध आपण लावू शकतो, हे मला नाकारायचे नाही. कलेचा तंत्रनिष्ठ सिद्धान्त अशा गोष्टींचा शोध घेण्यास लोकांना प्रवृत्त करीत असेल तर हा सिद्धान्त अत्यंत उपयुक्त कार्य करीत आहे, हेही मान्य करायला मी तयार आहे. परंतु तरीसुद्धा, शब्द व नाद यांना कच्ची सामग्री मानून तिच्यातून कविता घडविली जाते, अशाच प्रकारची मांडणी करणे या सिद्धान्ताला शक्य होत असेल तर तो सिद्धान्त अर्थशून्य ठरतो.

परंतु कदाचित येथे अभिप्रेत असणारी कच्ची सामग्री वेगळ्या प्रकारची असेल : उदाहरणार्थ, काव्यनिर्मितीच्या परिश्रमांना प्रारंभ करताना कविमनात जी संवेदना (feeling) वा जी भावना (emotion) असते व जिचे त्या परिश्रमांमुळे कवितेत रूपांतर होते, ती संवेदना वा ती भावना ही कवितेची कच्ची सामग्री असू शकेल. 'माझ्या अतिशय मोठ्या दु:खातून मी एखादी अतिशय छोटी कविता रचित असतो.' हे हाईन[भा५] याचे म्हणणे नि:संशय बरोबर आहे. भावनांचे कवितांत रूपांतरण करणे हेच कवीच्या परिश्रमांचे रास्त वर्णन होय. पण या रूपांतरणाची आणि लोखंडाचे घोड्याच्या नालात जे रूपांतरण होते, त्या रूपांतरणाची जात अगदी भिन्न आहे. जर का ही उभय रूपांतरणे एकच असतील, तर मग तो लोहार घरभाडे भागविण्याच्या इच्छेपोटी घोड्याचे नाल बनवू शकेल; म्हणजे अर्थात त्याच्याजवळ नाल बनविण्याच्या इच्छेव्यतिरिक्तही अधिक काही तरी असावे लागेल आणि ते म्हणजे लोखंड; हीच नालाची कच्ची सामग्री होय. कवीच्या बाबतीत असा काही एक जादा घटक अस्तित्वात नसतो.

(५) प्रत्येक कलाकृतीमध्ये ज्याला कोणत्या तरी अर्थाने 'रूप' [वा 'घाट'] म्हणता येईल असे काहीतरी असते. अधिक नेमकेपणे बोलायचे तर लय, आकृतिबंध, संघटना, ढाचा किंवा संरचना या स्वरूपाचे काहीतरी तेथे असते. पण रूप आणि द्रव्य यांमध्ये भेद असतो असे काही त्यावरून म्हणता येणार नाही. हा भेद ज्यांच्यामध्ये अस्तित्वात असतो त्या म्हणजे रचित वस्तू. येथे कच्च्या सामग्रीला आकार मिळण्यापूर्वी ही सामग्री हेच द्रव्य ठरते; तर या द्रव्याला रूप मिळण्यापूर्वी जे काही पूर्वसंकल्पन'असते ते रूप ठरते. पूर्ण सिद्ध [रचित] वस्तूमध्ये द्रव्य व रूप यांचे सहअस्तित्व असते; आणि याच द्रव्याला काहीएक वेगळे रूप कसे मिळू शकले असते किंवा काहीएका वेगळ्या द्रव्याला हेच रूप कसे देता आले असते, हे आपल्याला समजू शकते. परंतु यातील कोणतेही विधान कलाकृतीला लागू पडत नाही. कवितेला

रूप लाभण्यापूर्वी तेथे काही ना काही अस्तित्वात असते, ही गोष्ट नक्की; उदाहरणार्थ, कविमनात एक धूसर स्वरूपाचा प्रक्षोभ असू शकेल; परंतु हा प्रक्षोभ म्हणजे काही कवितेचे कच्चे द्रव्य नव्हे, हे आपण पाहिलेच आहे. येथे लेखन करण्याची ऊर्मी आधी अस्तित्वात होती, यातही शंका नाही; परंतु ही ऊर्मी म्हणजे काही अलिखित कवितेचे रूप म्हणता येणार नाही. आणि कविता जेव्हा प्रत्यक्षात लिहिली जाते तेव्हा, 'याच द्रव्याला एक वेगळे रूप देता आले असते,' किंवा 'हेच रूप वेगळ्या द्रव्यातून साकारता आले असते'' असे म्हणता येण्यासारखे कवितेत काहीही नसते.

कलेच्या संदर्भात द्रव्य आणि रूप या भेदाविषयी किंवा आशय आणि रूप या विचित्र गंगाजमनी भेदाविषयी, जेव्हा जेव्हा लोक बोलत आले, तेव्हा तेव्हा ते पुढे दिलेल्या दोन पर्यायांपैकी एकच पर्याय तरी वापरीत होते किंवा दोन्ही एकाच वेळी वापरून त्यांत गल्लत करीत होते. या लोकांनी एकतर कलाकृतीचे रचित वस्तूशी आणि कलावंताच्या कामाचे कारागिराच्या कामाशी एकरूप कल्पिलेले होते; किंवा या संज्ञा काहीशा संदिग्ध स्वरूपाच्या रूपकात्मक अर्थाने हे लोक वापरीत होते व जे भेद कलेच्या प्रांतामध्ये खरोखरीच अस्तित्वात आहेत परंतु ज्यांचे स्वरूप [या लोकांना वाटते त्यापेक्षा] खूपच भिन्न आहे अशा भेदांचा निर्देश या संज्ञांच्या साहाय्याने करीत होते. जे अभिव्यक्त केले जाते ते आणि ज्याच्या द्वारे अभिव्यक्ती होते ते, या दोन गोष्टींमध्ये कलेच्या संदर्भात नेहमीच भेद असतो. काव्यलेखन, चित्ररेखाटन आणि संगीतरचना करण्यापूर्वीची प्रारंभिक ऊर्मी आणि पूर्णसिद्ध कविता, पूर्णसिद्ध चित्र किंवा पूर्णसिद्ध संगीत, यांमध्ये भेद असतो. कलावंताच्या अनुभूतीमधील भावनिक घटक आणि ज्याला बौद्धिक म्हणता येईल असा अन्य एक घटक, या दोहोंमध्ये भेद असतोच. हे सारेच भेद शोध घेण्यासारखे आहेत; परंतु त्यांच्यापैकी कोणत्याही भेदाचे स्वरूप हे रूप व द्रव्य यांच्यातील भेदासारखे असत नाही.

(६) शेवटचा मुद्दा असा की कारागिरीच्या वेगवेगळ्या प्रकारांमध्ये जशी श्रेणीव्यवस्था असते त्या प्रकारची कोणतीही व्यवस्था कलेत असत नाही : म्हणजे असे की कारागिरीचा प्रत्येक प्रकार आपल्या खालच्या पातळीवरील कारागिरीच्या प्रकाराचे साध्य ठरवून देत असतो, तर आपल्या वरच्या पातळीवरील कारागिरीच्या प्रकारासाठी साधने, कच्ची सामग्री वा सुटे भाग पुरवीत असतो; या प्रकारचे कोणतेही श्रेणीसंबंध कलेच्या बाबतीमध्ये आढळत नाहीत. संगीतकाराने चाल लावावी म्हणून एखादा कवी जेव्हा पद्यरचना करीत असतो, तेव्हा त्या रचना संगीतकाराच्या साध्याची पूर्ती करण्याचे साधन असतात, असे काही म्हणता येत नाही; कारण संगीतकाराच्या पूर्णसिद्ध निर्मितीमध्ये, म्हणजे गीतामध्ये, त्या पद्यरचनांचा अंतर्भाव झालेलाच असतो. उलट आपण पूर्वी पाहिल्याप्रमाणे साधनांचे एक लक्षण असे असते की ती मागे

टाकली जातात. शिवाय त्या पद्यरचना म्हणजे कच्ची सामग्रीही असत नाही; संगीतकार हा काही पद्यरचनांचे संगीतात रूपांतरण करीत नसतो; तो त्या रचनेला फक्त चाल देतो आणि त्यासाठी तो जे संगीत लिहितो त्याची काही कच्ची सामग्री असलीच (वास्तविक तशी काही नसते) तर ती त्या पद्यरचनांची बनलेली असणे शक्य नाही. खरे म्हणजे येथे घडते ते असे : कवी आणि संगीतकार जी एक कलाकृती परस्परसहकार्याने सिद्ध करतात तिच्यामध्ये प्रत्येकाचे काही एक श्रेय असते. आता मुळात कवीने सहकार्याचा हेतू अजिबात बाळगलेला नसला तरीही तेथे सहभाग ही वस्तुस्थितीच असते.

कारागिरींच्या श्रेणीव्यवस्थेच्या कल्पनेमधून ॲरिस्टॉटलने सर्वोच्च कारागिरीची कल्पना वेगळी काढली; कारागिरीच्या या सर्वोच्च प्रकारामध्ये कारागिरींच्या श्रेणीव्यवस्थांच्या सर्व मालिका एकवटलेल्या असतात; कारागिरीच्या वेगवेगळ्या प्रकारांमधून 'शिवा'चे विविध प्रकार निर्माण होतात आणि सर्वोच्च कारागिरीच्या दिशेने वाटचाल करताना त्यांच्यातून शिवाचा जो प्रकार उत्पन्न होतो त्याला 'सर्वोच्च शिव' म्हणता येईल.[२] वागनर[ग१६] याच्या संगीतिकेच्या सिद्धान्तामध्ये याचेच पडसाद उमटलेले आहेत, असे प्रथमदर्शनी कोणाला वाटू शकेल. या सिद्धान्तामध्ये वागनर याने संगीतिकेला सर्वोच्च स्थान दिलेले आहे, याचे कारण असे की संगीतिकेमध्ये संगीत, काव्य आणि नाट्य या तिहींतील सौंदर्य, म्हणजेच कालनियत व अवकाशनियत कलांतील सौंदर्य, एका समष्टीमध्ये एकवटलेले असते. संगीतिका हा कलेचा सर्वश्रेष्ठ प्रकार आहे, हे वागनर याचे मत समर्थनीय आहे की नाही, हा एक प्रश्न आहेच; परंतु तो बाजूला सारला तरी हे मत खरे पाहता कलांच्या श्रेणीव्यवस्थेच्या संकल्पनेवर आधारलेले मुळीच नाही. शब्द, अभिनय, संगीत, नेपथ्य या गोष्टी म्हणजे काही संगीतिकेची साधने नव्हेत वा तिची कच्ची सामग्रीही नव्हेत, तर ते असतात संगीतिकेचे घटक, तेव्हा साधने आणि कच्ची सामग्री यांच्या श्रेणीव्यवस्था येथे रद्दबातलच ठरतात व उरते ती केवळ घटकांची श्रेणीव्यवस्था. परंतु येथे ही घटकांची श्रेणीव्यवस्था अप्रस्तुत ठरते. वागनर हा स्वतःला कलावंत समजत असे तो केवळ स्वतः संगीतलेखन करीत असे म्हणून नव्हे, तर तो स्वतः काव्यलेखन आणि नेपथ्य करीत असे, तसेच स्वतः निर्माता म्हणूनही भूमिका वठवी. निर्मितीची ही पद्धत मोटारनिर्मितीच्या पद्धतीपेक्षा नेमकी उलट आहे; मोटारनिर्मिती ही श्रेणीव्यवस्थेवर आधारलेली असते, कारण निरनिराळ्या कारखान्यांतून सुटे भाग आणून ही निर्मिती होत असते व हे निरनिराळे कारखाने त्या त्या सुट्या भागाच्या उत्पादनासाठी विशेष प्रावीण्य मिळवून असतात.

२.४ तंत्र

कारागिरीच्या संकल्पनेचा आपण गंभीरपणे विचार करू लागलो की एक गोष्ट लगेच उघड होते, ती म्हणजे खरी कला ही कारागिरीचा एखादा प्रकार असणेच शक्य नाही. आजकाल कलेविषयी लेखनप्रपंच करणारी बहुतेक मंडळी, कला ही एक प्रकारची कारागिरीच असते, असे मानताना आढळतात. कोणत्याही आधुनिक सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताला मुकाबला करायचा आहे तो या घोडचुकीशी. ही घोडचूक उराशी कवटाळून न बसणारे लोकही असे सिद्धान्त स्वीकारताना आढळतात की ज्यांच्यात ही चूक गर्भित आहे. अशा सिद्धान्तांपैकी एक सिद्धान्त म्हणजे कलात्मक तंत्राचा सिद्धान्त होय.

हा सिद्धान्त पुढीलप्रमाणे मांडता येईल : कलावंतापाशी एक खास प्रकारचे कौशल्य असणे आवश्यक आहे; याला तंत्र म्हणता येईल. एखादा कारागीर ज्याप्रमाणे काही अंशी स्वानुभवातून तर काही अंशी इतरांच्या अनुभवात वाटेकरी होऊन, म्हणजेच त्यांना आपले गुरू करून, आपले कौशल्य संपादन करतो; अगदी त्याच प्रकारे कलावंतही आपले कौशल्य संपादित असतो. याप्रकारे संपादिलेल्या केवळ तांत्रिक बळावरच तो कलावंत बनत नसतो; कारण कारागीर घडविता येतो, तर कलावंत जन्मावा लागतो. तंत्र सदोष असूनही श्रेष्ठ प्रतीच्या कलात्मक सामर्थ्याद्वारे सुंदर कलाकृती निर्माण होऊ शकतात. उलटपक्षी, अगदी घोटून तयार केलेले तंत्र असूनही, जर का कलात्मक सामर्थ्याचा अभाव असेल तर उत्कृष्ट कलाकृतींची निर्मिती होऊ शकत नाही. मात्र असे असले तरी, काही एका प्रमाणात तांत्रिक कौशल्य अवगत असल्याखेरीज कोणत्याही कलाकृतीची निर्मिती होऊच शकत नाही; आणि अन्य गोष्टी समान असताना, जितके तांत्रिक कौशल्य उत्कृष्ट असेल तेवढी कलाकृती उत्कृष्ट उतरेल. सर्वश्रेष्ठ अशा कलात्मक सामर्थ्यांचे पर्याप्त आणि उचित प्रकटीकरण व्हायचे असेल तर त्यांच्या योग्यतेच्या तंत्रांचीही मागणी ही सामर्थ्ये करीत असतात.

योग्य प्रकारे समजून घेतले तर हे सारे खरेच आहे. कलाकृतीची निर्मिती कोणतीही व्यक्ती करू शकते, मग तिने कलानिर्मितीच्या शिक्षणासाठी कितीही अल्प परिश्रम घेतलेले असोत, फक्त तिचे हृदय जागच्या जागी असले म्हणजे झाले — या भावूक समजुतीवर वरील भूमिकेने आक्षेप घेतलेले आहेत व ते अगदी पथ्यकरच होय. कलेविषयी लेखन करणारा लेखक हा प्राय: कलावंतांसाठी लिहीत नसून कलाक्षेत्रातील हौशी लोकांसाठीच लिहीत असतो व त्यामुळे, जे प्रत्येक कलावंताला माहीत असते पण हौशी मंडळींना माहीत नसते, त्यावर अशा लेखनात भर दिलेला असल्यास ते रास्तच होय : अफाट बुद्धिमत्ता व हेतूपूर्ण परिश्रम, तसेच कष्टसाध्य

व जाणीवपूर्वक लावून घेतलेली स्वयंशिस्त यांतूनच पोपसारखी[भा७] काव्यपंक्ती रचू शकणारा वा एखाद्या दगडातून नेमका छिलका उडवू शकणारा कलावंत घडत असतो. [मात्र] आणखी एक गोष्टही तितकीच खरी व तितकीच महत्त्वाची आहे; ती म्हणजे यातून प्रकटणारे कौशल्य (येथे 'कौशल्य' या शब्दावर आक्षेप न घेता आपण तो तसाच चालवून घेऊ) ही सर्वोत्कृष्ट कलानिर्मितीची आवश्यक शर्त असली तरी या कलानिर्मितीसाठी ती स्वयमेव पुरेशी नाही. या तऱ्हेचे कौशल्य बेन जॉन्सनच्या काव्यात मोठ्या प्रमाणावर आढळते; त्याच्या काव्यातील लय, यमक, अनुप्रास, स्वरावृत्ती व [हेतूपूर्वक वा साभिप्राय योजलेली] कर्णकटुता, यांच्या सूक्ष्म व चमत्कृतीपूर्ण आकृतिबंधांचे विश्लेषण करून एखाद्या समीक्षकाने जॉन्सनचे हे कौशल्य दाखवून दिले तर तो प्रयत्न अगदीच निष्फळ ठरेल असे नव्हे. परंतु बेन जॉन्सन जिच्यामुळे कवी ठरतो, किंबहुना श्रेष्ठ कवी ठरतो, ती गोष्ट म्हणजे या तऱ्हेच्या आकृतिबंधांची रचना करण्याचे कौशल्य नव्हे, तर [त्या काव्यातील] देवता व तिच्या दासी यांच्यासंबंधीची त्याची कल्पक दृष्टी होय; अशी दृष्टी की जिच्या अभिव्यक्तीसाठी हे कौशल्य पणाला लावावेसे त्याला वाटले आणि जिच्या आस्वादासाठी आपल्याला जॉन्सनने रचलेल्या आकृतिबंधांचा अभ्यास करणे उचित वाटावे. कु. एडिथ सिटवेल यांची कवयित्री म्हणून व समीक्षक म्हणून जी योग्यता आहे तिला प्रशस्तिपत्रकाची मुळीच गरज नाही; काव्यातील नादाकृतीचे त्यांनी केलेले विश्लेषण त्यांच्या स्वतःच्या काव्यरचनेइतकेच चमकदार उतरले आहे; टी. एस. एलियट यांनी रचलेल्या आकृतिबंधांचे या प्रकारचे विश्लेषण करून त्यातून अभिव्यक्त होणाऱ्या कौशल्याविषयी त्यांनी मोठ्या आत्मीयतेने लिहिलेले आहे. परंतु एलियट यांच्या तोडीचे म्हणून अगदी हास्यास्पद रीतीने गणले गेलेले जे कवी आहेत त्यांच्या थिटेपणाशी एलियट यांच्या श्रेष्ठत्वाची तुलना करून त्या काही निष्कर्ष काढू पाहतात तेव्हा त्यांच्या या तंत्रपाटवाची स्तुती करणे त्या थांबवितात आणि लिहितात : 'येथे अशी एक व्यक्ती आहे की जी उग्र व तेजस्वी देवदूतांप्रमाणे निर्मळ प्रकाश आणि पवित्र अशी शांती असणाऱ्या देवदूतांशीही बोललेली आहे आणि "मृतांपैकी सर्वात अधःपतित लोकांमध्ये वावरलेली आहे."'[३] एडिथ सिटवेल यांना आपल्याला अशी जाणीव करून द्यायची आहे की एलियट यांच्या काव्याचा अंतरात्मा म्हणजे नेमका हाच अनुभव होय; स्वतःच्या अनुभवाच्या द्वारे कवीने जे 'आपल्या अनुभवाचे विस्तृतीकरण' केलेले आहे (enlargement of our experience हा सिटवेल यांचा लाडका शब्दप्रयोग आहे व याच्या योजनेने त्यांच्या वाचकांची मने उजळली नाहीत, असे केव्हाही होत नाही) त्यातून आपल्याला या कवीच्या अस्सलपणाची ग्वाही मिळते; कवीला तांत्रिक कौशल्याची कितीही आवश्यकता असली तरी हे त्याचे कौशल्य कलेशी एकरूप

नसल्यामुळेच तो कवी ठरत असतो, किंबहुना हे कौशल्य कलेच्या सेवेत राबविण्याचे साधन असल्यामुळेच तो कवी ठरत असतो.

हा काव्य-कारागिरीचा पारंपरिक ग्रीको-रोमन सिद्धान्त नव्हे तर त्या सिद्धान्तामध्ये बदल करून व त्याला सीमित करून तयार केलेली त्याची एक आवृत्ती आहे. परंतु या सिद्धान्ताची तपासणी केल्यास असे आढळेल की काव्य-कारागिरीच्या सिद्धान्तामधील प्रमाद टाळण्यासाठी मूळ सिद्धान्तापासून तो काहीसा दूर सरकलेला असला तरी तो पुरेसा दूर गेला असे मात्र नव्हे.

एखाद्या कवीच्या ठायी तांत्रिक कौशल्य आहे, असे जेव्हा म्हटले जाते तेव्हा त्याचा अर्थ असा असतो की एखादा अस्सल तंत्रज्ञ किंवा कारागीर यांच्यापाशी असणाऱ्या कौशल्यासारखीच काहीतरी गोष्ट कवीच्या ठायीसुद्धा असते. टेबलाचे उत्पादन आणि सुताराचे कसब यांच्यातील संबंधासारखेच संबंध कवितेचे उत्पादन आणि कवीपाशी असणारी ही काहीतरी गोष्ट यांच्यामध्येही असतात, असे यातून सुचविले जाते. यातून हे जर सुचविले जात नसेल तर येथील शब्दयोजनेच्या अर्थामध्ये काहीतरी दुर्बोधता आहे, असे म्हणावे लागेल; एक तर आपल्याच वर्तुळातील लोकांना कळेल व इतर वाचकांपासून तिचा आशय गुप्त राहील असा खाजगी स्वरूपाचा अर्थ या शब्दयोजनेत जाणूनबुजून अभिप्रेत असेल किंवा (अधिक संभवनीय म्हणजे) आपली आपल्यालाच कळू नये इतक्या दुर्बोध अर्थाने ती शब्दयोजना केलेली असू शकेल. ही भाषा वापरणारी माणसे हा वापर गंभीरपणे करीत असतात आणि त्यातून ध्वनित होणारा अर्थ ते स्वीकारू इच्छितात, असे आपण गृहीत धरून चालू.

हाती घेतलेल्या साध्याच्या पूर्तीसाठी आवश्यक असणाऱ्या साधनांचे ज्ञान व या साधनांवरील प्रभुत्व, हेच कारागिराचे कौशल्य होय. टेबल तयार करण्यासाठी कोणती कच्ची सामग्री व कोणती हत्यारे लागतात ते सुताराला माहीत असते. आणि अगदी पूर्वनियोजनानुसार टेबलाचे उत्पादन करण्यासाठी नेमक्या रीतीने त्यांचा उपयोग करण्याची क्षमताही त्याच्यापाशी असते व यातूनच सुताराचे कौशल्य दिसून येत असते.

काव्य-तंत्राच्या सिद्धान्तामध्ये पुढील गोष्टी अभिप्रेत असतात : प्रथम कवीपाशी असे काही अनुभव असतात की जे अभिव्यक्त होऊ पाहतात; नंतर त्या अनुभवांची अभिव्यक्ती जिच्यामधून करता येईल अशा एखाद्या कवितेची शक्यता त्याला सुचते; या टप्प्यावर ही कविता म्हणजे अजून प्राप्त न झालेले साध्य असते; तेव्हा त्यानंतर ती मूर्त स्वरूपात अवतरण्यासाठी काही विशिष्ट शक्तींची वा कौशल्य-प्रकारांची आवश्यकता असते आणि यांमध्येच कवीचे तंत्र सामावलेले आहे. या म्हणण्यामध्ये तथ्यांश जरूर आहे. एखाद्या कवितेच्या रूपाने अभिव्यक्त होऊ पाहणारा एखादा

अनुभव कवी घेतो व येथेच कविता तयार व्हायला प्रारंभ होतो, हे खरेच आहे. परंतु कवीचे तंत्र हे साधन तर अलिखित कविता हे साध्य, हे वर्णन मात्र खोटे आहे; कारण यातून असा अर्थ निष्पन्न होतो की ज्याप्रमाणे हाती घेतलेल्या टेबलाची मोजमापे सुताराला आधीच ज्ञात असतात, त्याच प्रमाणे कविता प्रत्यक्षात लिहिण्यापूर्वीच कवीला तिची रूपरेषा ठाऊक असते व ती तो स्पष्टपणे सांगू शकतो. कारागिरांच्या बाबतीत हे नेहमीच खरे असते; तेव्हा ज्या कलावंतांच्या कलाकृती या कारागिरीमधून निर्माण होणाऱ्या वस्तू असतात त्यांच्या बाबतीत हे खरे ठरते. परंतु ज्या कलावंतांच्या कलाकृती या कारागिरीमधून निर्माण होत नसतात, त्यांच्या बाबतीत हे निखालसपणे खोटे आहे; उदाहरणार्थ, पद्यपंक्ती उत्स्फूर्तपणे रचणारा कवी, मातीशी खेळ करणारा मूर्तिकार, इत्यादी. या उदाहरणांमध्ये (तसे पाहता ही कलेचीच उदाहरणे आहेत, मात्र तुलनात्मकदृष्ट्या काहीशा साध्याभोळ्या कलेची उदाहरणे म्हणता येईल) प्रत्यक्ष अभिव्यक्ती होईपर्यंत अभिव्यक्त होऊ पाहणारा अनुभव आहे तरी कोणता याची कलावंताला कल्पनाच नसते. त्याला जे काही म्हणायचे आहे ते एक साध्य असते व त्याची पूर्ती करण्यासाठी साधने योजावी लागतात, असे काही नसते; कविता मनात जसजशी आकार घेत जाते किंवा मातीला बोटांनी जसजसा आकार मिळत जातो, तसतसे आपले साध्य कलावंताला स्पष्ट होत जाते.

अत्यंत गुंतागुंतीच्या, सखोल चिंतनातून साकार झालेल्या व प्रचंड मोठ्या प्रमाणावर पूर्वनियोजित अशा स्वरूपाच्या कलाकृती जरी आपण घेतल्या तरी त्यांच्यामध्ये या स्थितीचा काही अंश सापडतोच. नंतरच्या एका प्रकरणामध्ये या समस्येकडे आपल्याला परत वळावे लागेल : कलेच्या अतिशय साध्या सोप्या रूपांमध्ये आढळणारी चिंतनहीन उत्स्फूर्तता आणि *ॲगमेम्नन* वा *डिवायना कॉमीडिया*[भा८] यांसारख्या श्रेष्ठ कलाकृतींमध्ये पेललेले प्रचंड वैचारिकतेचे ओझे, या दोन घटकांचा मेळ कसा घालायचा, ही ती समस्या होय. सध्या आपण हाताळीत असलेला प्रश्न इतका गुंतागुंतीचा नाही. कलेचा सर्वसामान्य सिद्धान्त म्हणून मिरवणारा एक सिद्धान्त आपल्यासमोर आहे. तो खोटा ठरविण्यासाठी आपल्याला एवढेच दाखवून द्यायला हवे की हा सिद्धान्त ज्यांना लागू पडत नाही अशी उदाहरणे कलेच्या क्षेत्रात खात्रीलायकरीत्या सापडतात.

शब्द, सूर किंवा कुंचल्याचे फराटे यांच्याद्वारे आकृतिबंधांची रचना कलावंत ज्या शक्तीच्या साहाय्याने साधत असतो त्या शक्तीचे वर्णन हा सिद्धान्त 'तंत्र' या अभिधानाने करतो. एखादा कारागीर उचित अशी साधने वापरून पूर्वनियोजित साध्याची पूर्ती करण्यासाठी जे कौशल्य वापरतो त्यातच कलावंताची ही शक्ती रिचवून टाकून हा सिद्धान्त त्या शक्तीचे चुकीचे वर्णन करतो. [कलावंताने रचलेले] आकृतिबंध हे

नि:संशय खरेच असतात व ज्या शक्तीच्या साहाय्याने कलावंत ते रचतो ती शक्तीसुद्धा लक्षणीय असते, हेही निर्विवाद आहे; परंतु पूर्वज्ञात प्रयोजन साध्य करण्यासाठी विशिष्ट साधनांनिशी जाणीवपूर्वक केलेली एक कार्यवाही म्हणून किंवा वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर एक तंत्र म्हणून, आपण या शक्तीचा विचार करणार असू तर मग आपल्या अभ्यासाला अपेशाचा नाट आपण आधीपासूनच लावलेला आहे, असे होईल.

२.५ कला : एक मानसिक चेतक

समीक्षकांच्या लेखनामधून प्रत्यक्ष मांडली गेलेली किंवा त्यामधून ध्वनित होणारी कलात्मक तंत्राविषयीची ही आधुनिक संकल्पना अयशस्वी ठरली असेलही; परंतु कवीच्या कारागिरीविषयीच्या जुन्या सिद्धान्ताच्या उणिवांवर मात करण्याच्या दृष्टीने केलेला हा एक गंभीर प्रयत्न आहे : कारागिरीच्या संकल्पनेत समाविष्ट करता येणार नाहीत असे काही घटक कलाकृतीच्या सर्जनात गुंतलेले असतात व त्यामुळे प्रत्यक्ष कलाकृती ही काही रचित वस्तू नसते, हे [या नव्या तंत्रविषयक संकल्पनेत] मान्य केलेले असते; आणि तरीही जुन्या सिद्धान्तामध्येही काही तथ्यांश आहे; कारण कारागिरीच्या संकल्पनेत समाविष्ट करता येईल असा एक घटक मात्र कलाकृतीच्या सर्जनात गुंतलेला असतो व तो म्हणजे कलावंताचे तंत्र होय, अशीही भूमिका येथे [म्हणजे या नव्या तंत्रविषयक संकल्पनेमागे] असते. मात्र ही गोष्ट स्वीकारण्याजोगी नाही, हे आपण पाहिले आहे; परंतु निदान जी मंडळी प्रस्तुत संकल्पना मांडीत असतात ती या विषयावर काम करीत असतात.

कलेच्या तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताला पुन्हा स्थिरपद प्राप्त करून देण्याचा जो आणखी एक प्रयत्न चाललेला आहे त्याच्याविषयी मात्र असे काही म्हणता येणार नाही. हा प्रयत्न चालविला आहे तो आधुनिक मनोवैज्ञानिकांच्या एका फार विशाल पंथाने आणि त्या पंथाची भाषा उचलणाऱ्या समीक्षकांनी; येथे समग्र कलाकृतीच रचित वस्तू म्हणून संकल्पिली जाते आणि या कलाकृतीच्या पलीकडे असणारे साध्य गाठण्याचे एक साधन म्हणून तिचे पूर्वसंकल्पन (जेव्हा 'पूर्वसंकल्पन' हा शब्द यथार्थ ठरण्याइतपत कौशल्य आढळेल तेव्हा) केलेले असते; हे साध्य म्हणजे कलावंताचा जो रसिकवर्ग असतो त्याची एक विशिष्ट मनोवस्था निर्माण करणे. आपल्या रसिकवर्गावर विशिष्ट परिणाम घडवून आणण्यासाठी कलावंत त्याच्यापुढे आपली विशिष्ट कलाकृती सादर करून त्याला एका विशिष्ट प्रकारे आवाहन करीत असतो. अशा वेळी सदर कलावंत हा ज्या प्रमाणात समर्थ कलावंत असेल त्या प्रमाणात त्याच्याकडून एक शर्त तरी निदान निश्चितपणे पूर्ण केली जात असते : त्याला हव्या असलेल्या प्रकारे ती कलाकृती

त्या रसिकवर्गावर विशिष्ट इच्छित परिणाम निश्चितपणे घडवून आणते. आणखीही एक शर्त येथे पूर्ण होणे शक्य असते : अशा प्रकारे रसिकवर्गामध्ये जागृत केलेली जी विशिष्ट मनोवस्था असते ती या ना त्या रीतीने मौल्यवान मनोवस्थाही असू शकते; तिच्यायोगे रसिकांचे जीवन समृद्ध होते आणि अशा प्रकारे कलावंताला रसिकांच्या केवळ प्रशस्तीवरच नव्हे तर त्यांच्या कृतज्ञतेवरही हक्क सांगता येतो.

चेतक आणि प्रतिक्रिया यांवर अधिष्ठित असणाऱ्या या सिद्धान्ताबाबत पहिली लक्षणीय गोष्ट म्हणजे हा सिद्धान्त काही नवा नाही. प्लेटोच्या *रिपब्लिकमधील* दहावे प्रकरण, ॲरिस्टॉटलचे *पोएटिक्स* आणि होरसचे *आर्स पोएटिका* या ग्रंथांमध्ये हा सिद्धान्त येऊन गेलेलाच आहे. जे मनोवैज्ञानिक या सिद्धान्ताचा वापर करतात त्यांच्याकडून कळत नकळत कवीच्या कारागिरीचे तत्त्व जसेच्या तसे स्वीकारले जाते; गेल्या काही शतकांतील सौंदर्यमीमांसकांनी त्यावर जी घणाघाती टीका केलेली आहे त्याची गंधवार्ताही त्यांना असत नाही.

मात्र प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यांचा अभ्यास करून त्याच्या आधारे आपली भूमिका या मंडळींनी तयार केली आहे व तसे करताना अधिक आधुनिक अशा लेखकांकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाल्याने असे घडले आहे, असे नव्हे. विगमनात्मक अनुमाने काढणाऱ्या हुशार वैज्ञानिकाप्रमाणे त्यांचेही लक्ष तथ्यांवर खिळलेले असते, मात्र ते चुकीच्या तथ्यांवर खिळलेले असते (आणि या आपत्तीपासून संरक्षण मिळण्यासाठी विगमनात्मक पद्धतीमध्ये कोणताही उपाय नाही), हे त्याचे खरे कारण आहे. जिला कला हे अभिधान चुकीने लावले गेले आहे अशा गोष्टींच्या अध्ययनावर त्यांचा कलासिद्धान्त आधारलेला असतो.

कलावंत या पदवीवर हक्क सांगणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीने आपल्या रसिकवर्गामध्ये विशिष्ट मनोवस्था जागृत करण्याचा प्रयत्न हेतुपुरःसर करण्याची अनेक उदाहरणे आढळून येतात. हशाच्या पावत्या उकळण्यामागे लागलेल्या गमत्या व्यक्तीने हमखास हशा पिकविण्याचे तावून-सुलाखून निघालेले कित्येक आडाखे आत्मसात केलेले असतात; तीच तऱ्हा हुकमीपणे अश्रू ढाळायला लावणाऱ्यांची; राजकारणी वक्ते किंवा धार्मिक प्रवचनकार यांच्यासमोरही एक निश्चित साध्य असते व ते प्राप्त करण्यासाठी निश्चित साधनेही असतात. या साध्यांचे एक ढोबळ वर्गीकरणही आपल्याला करता येईल.[४] पहिली गोष्ट म्हणजे विशिष्ट प्रकारच्या भावना चेतविणे हे 'कलावंता'चे उद्दिष्ट असू शकेल. ही भावना जवळ जवळ कोणत्याही प्रकारची असू शकते; ही केवळ एक आस्वाद्य अनुभव म्हणून चेतविली गेली आहे की व्यावहारिक जीवनातील घडामोडींच्या दृष्टीने उपयुक्त असल्यामुळे तिची निर्मिती झाली आहे, हा निकष वापरल्याने एक अधिक महत्त्वाचा भेद हाती लागतो. या भेदामुळे गमत्या माणूस व

हमखास रडविणारा माणूस हे एका वर्गात पडतात तर राजकारणी वक्ते आणि धार्मिक प्रवचनकार त्याच्या विरुद्ध बाजूच्या वर्गात पडतात. दुसरी गोष्ट अशी की विशिष्ट पद्धतीच्या बौद्धिक कृतींची चेतावणी देणे, हेच मुख्य प्रयोजन असू शकेल. या बौद्धिक कृतींचेही पुन्हा अनेकानेक वर्ग पडू शकतील, परंतु त्यांना चेतविण्यामागे दोन प्रकारचे हेतू असू शकतात : या बौद्धिक कृती ज्या वस्तूंवर केंद्रित केल्या जातात त्या वस्तू ज्ञानसंपादनाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या असतील किंवा या बौद्धिक कृतींमधून ज्ञानसंपादनाच्या दृष्टीने फारसे महत्त्वाचे काही निष्पन्न होणारे नसले तरी त्या स्वयमेव अशा पात्रतेच्या असू शकतील की त्यांचा पाठपुरावा करावा. तिसरे म्हणजे एखाद्या विशिष्ट प्रकारची कृती करायला चेतावणी देणे हेही एक उद्दिष्ट असू शकते; येथे पुन्हा दोन तऱ्हेची उद्दिष्टे संभवतात : ही कृती एखाद्या विशिष्ट कार्यसिद्धीसाठी उपयुक्त म्हणून संकल्पिलेली असू शकेल किंवा ती स्वयमेव रास्त कृती म्हणून संकल्पिलेली असू शकेल.

मिथ्यारोपित कलेचे [म्हणजे जिला चुकीने कला म्हटले जाते तिचे] सहा प्रकार आता पाहू. यांना मिथ्यारोपित म्हणण्याचे कारण असे की हे प्रकार म्हणजे कारागिरीचे प्रकार असतात व त्यांचा अवलंब करणारे कारागीर आपल्या कौशल्याच्या साहाय्याने आपापल्या रसिकवर्गामध्ये इच्छित अशा मानसिक प्रतिक्रिया घडवून आणू शकतात; आणि म्हणूनच काव्य-कारागिरी, चित्र-कारागिरी, इत्यादींसारख्या संकल्पनांमध्ये त्यांचा अंतर्भाव होतो; या संकल्पना कालबाह्य ठरल्या असल्या तरी अजून पूर्णपणे मृत झालेल्या वा पार गाडल्या गेलेल्या मात्र नाहीत. यांपैकी प्रत्येक प्रकार हा साध्य व साधन यांच्यामधील भेदावर आधारलेला असतो आणि खऱ्या कलेत हा भेद संभवतच नसल्याने हे प्रकार मिथ्यारोपित कलेचे प्रकार ठरतात.

या सहा प्रकारांना आपण उचित अशी नावे देऊया. ज्या कारागिरामध्ये भावनाजागृती ही भावनाजागृतीसाठीच केली जाते, म्हणजे जेव्हा ती एक आस्वाद्य अनुभव म्हणून केली जाते, त्या कारागिरीला रंजन म्हणायला हवे, तर तिच्या व्यावहारिक मूल्यासाठी जेव्हा ती साधली जाते तेव्हा ती साधणारी कारागिरी यातुविद्या असते. (या शब्दाचा अर्थ पुढे प्रकरण चारमध्ये स्पष्ट करण्यात येईल.) ज्या कामामुळे बौद्धिक शक्ती स्वत:साठी म्हणूनच प्रचोदित केल्या जातात त्या कामाला कोडे म्हणायला हवे, तर या शक्तींचे प्रचोदन या ना त्या प्रकारच्या ज्ञानसंपादनासाठी झाल्यास ते प्रचोदन घडवून आणणाऱ्या कामाला शिकवण म्हणायचे. एखादी व्यावहारिक कृती उपयुक्त असल्याने घडवून आणली जात असेल तर तिच्या चेतकाला जाहिरात किंवा (आधुनिक अर्थाने, जुन्या अर्थाने नव्हे) प्रचार म्हणता येईल, उलट ती कृती स्वयमेव रास्त कृती आहे म्हणून जर घडवून आणली जात असेल तर तिच्या

चेतकाला कळकळीचा उपदेश म्हणायला हवे.

हे सहा प्रकार पृथकपणे वा एकत्रितपणे कसेही घेतले तर आधुनिक जगात कला हे बिरुद बळकावून खोटेपणाने मिरविणाऱ्या जेवढ्या म्हणून क्रिया आहेत त्या सर्वांची कार्ये त्यांच्यामध्ये चपखलपणे सामावली जातात. यांपैकी कोणत्याही क्रियेचा खऱ्या कलेशी काहीही संबंध नसतो. 'सर्वच कला अगदी निरुपयोगी असते,' हे काही त्याचे कारण नव्हे; (एखादे सत्य हातून थोडक्यात निसटलेले असूनही जणू ते गवसलेच आहे अशा थाटात स्वतःची पाठ थोपटून घेण्याची लोकविलक्षण तरकीब असणाऱ्या ऑस्कर वाइल्डचे[भा९] हे शब्द आहेत). सर्व कला निरुपयोगी नसते. आपले कलापण न सोडता कलाकृती रंजन करणे, शिकवण देणे, कोडे घालणे, कळकळीचा उपदेश करणे, वगैरे अनेक गोष्टी करू शकेल व या दृष्टीने ती खरोखर अत्यंत उपयुक्तही ठरू शकेल. हे असे असणे शक्य आहे कारण कला ठरणे व उपयुक्त ठरणे यांमागील तत्त्व एकच नसते आणि ऑस्कर वाइल्डचा बहुधा हाच अभिप्राय असावा. एखादी कलाकृती कोणती मानसिक प्रतिक्रिया घडवून आणते हे ठरविणे (उदाहरणार्थ, एखादी कविता तुम्हाला काय 'वाटायला लावते' असे स्वतःला विचारणे) याचा आणि ती खरीखुरी कलाकृती आहे की नाही हे ठरविणे याचा, एकमेकांशी काहीही संबंध नाही. कोणती मानसिक प्रतिक्रिया घडवून आणण्याचे तिचे उद्दिष्ट असते, हा प्रश्नही तेवढाच अप्रस्तुत होय.

तेव्हा कविता, चित्रे, संगीत वा तत्सम गोष्टी ज्या प्रकारच्या मानसिक प्रतिक्रिया निर्माण करतात त्यांचे हे वर्गीकरण म्हणजे कलाप्रकारांचे वर्गीकरण नव्हे. ते व्याज-कलेच्या प्रकारांचे वर्गीकरण होय. 'व्याज-कला' म्हणजे जी कला नसूनही चुकून कला म्हणून संबोधिली जाते ती; आता जी गोष्ट कला नसतानाही चुकीने कला म्हणून मानली जात असेल तर त्या चुकीमागे काही सबळ कारण असले पाहिजे : जी गोष्ट कला म्हणून चुकीने संबोधिले जाते तिचा कलेशी अशा तऱ्हेचा नातेसंबंध असायला हवा की ही चूक अगदी स्वाभाविकपणे व्हावी. आता हा नातेसंबंध कोणता? मागील प्रकरणात आपण एक उदाहरण पाहिलेच आहे; कलेचा धर्माशी अशा प्रकारचा संयोग घडू शकतो की खरेखुरे कलात्मक उद्दिष्ट त्या ठिकाणी असूनही धार्मिक उद्दिष्टापुढे ते गौण ठरावे. या प्रकारच्या संयुक्त कलेच्या निष्पत्तीला आणखी काहीही स्पष्टीकरण न देता आपण कला म्हटले तर त्यावर लगेच असे उत्तर मिळेल की 'ही कला नसून धर्मच आहे'; म्हणजेच जी गोष्ट वास्तविक धर्म आहे तिला चुकीने कला म्हणून मानले जात आहे, असा आरोप आपण लगेच ओढवून घेऊ. परंतु अशी चूक घडणे वास्तवात शक्यच नाही. प्रत्यक्षात होते ते असे की कला आणि धर्म यांच्या संयोगालाच अध्याहाराने किंवा थोडक्यात कला असे म्हणण्यात येते आणि त्यात धर्माची म्हणून

जी लक्षणे असतात त्यांनाच चुकीने कलेची लक्षणे मानले जाते.

येथेही असेच होते. व्याज-कलेचे हे विविध प्रकार म्हणजे वस्तुत: कलेचे शक्य असणारे वेगवेगळे उपयोग वा प्रयोजने होत. अशा कोणत्याही प्रयोजनाची पूर्तता व्हायची असेल तर प्रथम तेथे कला असायला हवी; त्यानंतरच उपयुक्ततावादी साध्यासाठी राबविल्यामुळे कलेला गौणत्व प्राप्त होऊ शकेल. एखाद्या माणसाला लेखन करता आल्याशिवाय त्याला प्रचारकी लेखन करता येणार नाही. चित्र काढता आल्याशिवाय कोणीही व्यंगचित्रकार वा जाहिरातकार-चित्रकार होऊ शकणार नाही. अशा प्रत्येक कृतीचा विकास दोन टप्प्यांच्या प्रक्रियेतून झालेला आढळतो. प्रथम येथे लेखन म्हणा, रेखाटन म्हणा किंवा तत्सम काहीतरी कृती कलेसाठी कला म्हणून सातत्याने केली जाते; ही वाटचाल स्व-मार्गाने, स्व-भाव विकसित करता करता, अवांतर गोष्टींची पर्वा न करता होत असते. त्यानंतर ही स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण कला जणू नांगराने ढेकूळ फोडावे तशी फुटून जाते, तिच्या मूळ स्वभावापासून तिची जबरदस्तीने फारकत केली जाते आणि तिच्या स्वत:च्या साध्यापेक्षा अगदी वेगळ्या साध्यासाठी तिला राबविले जाते. आधुनिक जगात कलावंताच्या स्थानाची जी विशिष्ट शोकांतिका झालेली आहे ती नेमकी येथेच घडून येते. कलावंत हा एका परंपरेचा वारस असतो आणि कला कशी असायला हवी; निदान ती कशी असू शकत नाही, हे तो या परंपरेकडूनच शिकलेला असतो. या परंपरेच्या हाकेला साद देऊन त्याने स्वत:ला तिच्या सेवेसाठी वाहून घेतलेले असते. आणि मग एक वेळ अशी येते की त्याने स्वत:ला ज्या उद्दिष्टासाठी वाहून घेतलेले असते त्याच्या बदल्यात समाजाने आपल्याला आसरा द्यावा अशी मागणी त्याला करावी लागते. त्याचे उद्दिष्ट हे काही खाजगी उद्दिष्ट नसते; आधुनिक संस्कृतीच्या उद्दिष्टांपैकीच ते एक उद्दिष्ट असते. परंतु त्याला असे कळून चुकले की स्वत: संपादित केलेल्या कलेचा उपयोग तिच्या मूलभूत स्वरूपाला पूर्णपणे नाकारून, पत्रकार वा जाहिरात-चित्रकार किंवा तत्सम काही बनून, आपल्या खऱ्या व्यवसायाचा त्याग केला तरच उदभरणाची शाश्वती मिळू शकेल. वेश्यावृत्ती किंवा केवळ शारीरिक गुलामगिरी यांहून अधिक भयावह असे हे अध:पतन आहे.

अशा कळाहीन अवस्थेतसुद्धा कला या कधीही बाहेरून लादल्या गेलेल्या साध्याची केवळ साधने बनून राहत नाहीत. कारण ज्यांना उचितार्थाने साधने म्हणून संबोधिले जाते, ती इष्ट साध्याच्या संदर्भातच सिद्ध केलेली असतात. परंतु वर वर्णिलेल्या प्रयोजनार्थ उपयोजन होण्यासाठी येथे प्रथम साहित्य, चित्र व तत्सम गोष्टी अस्तित्वात असाव्या लागतात. तेव्हा या साध्यांची पूर्ती करण्यासाठी वापरले जाणारे एक साधन, असेच कलेचे स्वरूप असते असे मानणे ही एक मूलभूत आणि महाघातक

चूक आहे; या प्रयोजनांच्या सेवेत राबविण्यासाठी कलेची मोडतोड होते तेव्हासुद्धा अशा स्वरूपाची कलाविषयक कल्पना चुकीची ठरते. या घोडचुकीला मनोविज्ञानातील आधुनिक प्रवृत्तींकडून खूपच प्रोत्साहन मिळालेले आहे, इतकेच नव्हे तर शैक्षणिक क्षेत्रात उच्चाधिकाराच्या जागी विराजमान असणाऱ्या मंडळींकडून ती प्रभावीपणे शिकविलीही जाते. परंतु तसे पाहायला गेले तर कला या कारागिरीचेच प्रकार असतात, या प्राचीन हेत्वाभासाचीच ही केवळ एक नवी आवृत्ती असून आधुनिक विज्ञानाचा उसनवार घेतलेला पिसारा तिला हातचलाखीने चिकटविण्यात आलेला आहे.

हा तर्कदोष जर आपल्या समर्थकांनासुद्धा चकवीत असेल तर त्याचे कारण इतकेच की हे समर्थक एका शृंगापत्तीतून दुसऱ्या शृंगापत्तीमध्ये हेलकावे खात राहिलेले आहेत. त्यांच्या सिद्धान्तामध्ये दोन पर्यायांना वाव असतो. एक पर्याय म्हणजे आपल्या रसिकवर्गामध्ये विशिष्ट प्रतिक्रियांना मिळालेली चेतावणी हेच कलेचे सत्त्व मानायचे, तर दुसरा पर्याय म्हणजे ही चेतावणी कलेच्या [स्वतःच्या अशा खास] सत्त्वाचाच विशिष्ट परिस्थितीमध्ये झालेला परिणाम मानायचा. पहिलाच पर्याय घ्या. विशिष्ट प्रकारच्या काही प्रतिक्रिया उत्पन्न करण्याची चेतावणी देण्यापुरतीच जर का कला ही केवळ कला ठरत असेल, तर मग कलावंत हा उपायकारक वा अपायकारक औषधांचा पुरवठा करणारा एक प्रकारचा भेषजी ठरतो आणि ज्यांना आपण कलाकृती म्हणतो त्या म्हणजे दुसऱ्या तिसऱ्या काही नसून जणू औषधींच्या जंत्रीमधील एक विभाग ठरतात.[५] मग हा विभाग कोणत्या तत्त्वानुसार इतर विभागांपेक्षा वेगळा मानायचा असा प्रश्न केल्यास त्याला उत्तर देता येणे अशक्य आहे.

हा कलासिद्धान्त ठरत नाही. हा सौंदर्यविषयक सिद्धान्त नसून सौंदर्यविरोधी सिद्धान्त आहे. आता हा जर आपल्या स्वतःच्या अनुभवाचा अचूक वृत्तान्त म्हणून त्याच्या समर्थकांकडून मांडला जात असेल, तर तो तसाच स्वीकारणे आपणास भाग आहे; परंतु यातला गर्भितार्थ असा की या मंडळींपाशी कोणत्याही प्रकारचा सौंदर्यात्मक अनुभव नसतो आणि असलाच तर ही मंडळी जेव्हा अंतर्मुख होतील व या अनुभवाचे प्रमुख गुणधर्म कोणते ते ओळखण्याचा प्रयत्न करू लागतील तेव्हा स्पष्टपणे जाणवू शकेल इतपत खोलवर परिणाम या अनुभवाने त्यांच्या मनावर केलेला असण्याइतका तो अनुभव जोमदार असत नाही.[६] अर्थात चित्रे पाहणे, संगीत ऐकणे वा कवितेचे वाचन करणे, या गोष्टी करूनही त्यांतून कोणत्याही प्रकारच्या सौंदर्याचा कसलाही प्रत्यय न येणे अगदी शक्य आहे. तसेच विशिष्ट कलाकृती उदाहरणादाखल घेऊन त्यांच्याविषयी लंबीचवडी चर्चा करून तिच्या आधारे कलेविषयीच्या या मनोवैज्ञानिक सिद्धान्ताची समग्र मांडणी करता येईल; परंतु ही गोष्ट जर त्या सिद्धान्ताशी संबंधित असलीच तर तिला कला-समीक्षा किंवा सौंदर्यसिद्धान्त कदापि म्हणता येणार नाही;

जे अकॅडेमीचे सभासद आहेत असे व्यक्तिचित्रण करणारे चित्रकार कोट आणि विजारी यांचे चित्रण कोणत्या प्रकारांनी करतात यासंबंधी जी दोषदिग्दर्शनवजा शेरेबाजी *द टेलर ॲण्ड कटर* या नियतकालिकात दरवर्षी प्रसिद्ध होते तिचा कला-समीक्षेशी वा सौंदर्यसिद्धान्ताशी जेवढा संबंध असतो तेवढाच या [मनोवैज्ञानिक] चर्चेचाही असेल. कला-समीक्षेची एक पद्धती म्हणून जर हा (मनोवैज्ञानिक) सिद्धान्त विकसित होऊ पाहत असला तर त्याला कलाविरोधी तत्त्वांवरच अवलंबून राहावे लागेल. (स्वत:च्याच तत्त्वांचे विस्मरण या सिद्धान्ताला झाले तर गोष्ट वेगळी); उदाहरणार्थ, एखाद्या कवितेच्या वस्तुनिष्ठ गुणवत्तेचे मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न या सिद्धान्तामध्ये [कलाविरोधी तत्त्वांच्या साहाय्याने] पुढीलप्रमाणे होतो : काही व्यक्तींपासून कवीचे नाव दडवून ठेवले जाते. मग त्या व्यक्तींपाशी काव्य-समीक्षेचे अवघड असे कार्य पार पाडण्यासाठी लागणारे कौशल्य वा अनुभव असो वा नसो आणि नंतर [त्या कवीच्या] काव्याला त्या व्यक्तींच्या होणाऱ्या 'प्रतिक्रिया' रकानेबद्ध केल्या जातात; किंवा मनोवैज्ञानिकाला स्वतंत्रपणे नोंदवून ठेवता येतील अशा आणि सुटेपणे मौल्यवान वाटतील अशा किती भावना एकेकट्या वाचकामध्ये ती कलाकृती निर्माण करते त्याची गणती केली जाते.

या शृंगापत्तीमध्ये कलाच मुळी पूर्णपणे अंतर्धान पावते. [आता वर उल्लेखिलेल्या पर्यायी शक्यतेकडे वळू.]. येथे पर्यायी शक्यता अशी की विशिष्ट प्रतिक्रियांचे उद्दीपन हे कलेचे सत्त्व न मानता कलेच्या खास स्वत:च्या अशा सत्त्वातून विशिष्ट परिस्थितीमध्ये उद्भवणारा परिणाम मानणे. हा पर्याय घेतला तर विश्लेषणानंतर कला टिकून राहील; पण त्याच्या बदल्यात द्यावी लागणारी किंमत म्हणजे कला पूर्णपणे अप्रस्तुत ठरेल; आजवर ज्याचे विश्लेषण झालेले नाही अशा एखाद्या औषधाची रासायनिक घडण शोधून काढायची असेल तर त्या संदर्भात एखाद्या औषधविक्रेत्याकडे त्या औषधाच्या परिणामांविषयी असलेली माहिती ज्याप्रमाणे अप्रस्तुत ठरेल तोच प्रकार येथे कलेच्या बाबतीत घडेल. कलाकृती आपल्या रसिकवर्गात विशिष्ट परिस्थितीमध्ये विशिष्ट प्रतिक्रिया चेतवीत असतात ही गोष्ट खरी आहे व आपण ती मान्यही करू; आणि कलाकृती या विशिष्ट प्रतिक्रिया चेतवीत असतात त्या इतर कोणत्याही गोष्टीमुळे नव्हे तर त्यांच्या कलाकृती म्हणून असणाऱ्या प्रकृतिधर्मामुळेच, हे म्हणणे चुकीचे असले तरी पण आपण [वादापुरते] मान्य करू; अगदी तसे करूनसुद्धा या प्रतिक्रियांचा अभ्यास केल्याने कलेच्या या स्वत:च्या खास अशा प्रकृतिधर्मावर प्रकाश पडेल असे म्हणता येणार नाही.

मानवी अनुभवाच्या ज्या इतर घटकांशी कलेचा वेळोवेळी संबंध येतो वा ज्यांची कलेशी वेळोवेळी गल्लत केली जाते, अशा अनुभव-घटकांचे स्वरूप स्पष्ट

करण्याच्या दिशेने मनोविज्ञानाने बरीच मजल मारली असली तरी प्रत्यक्ष कलेच्या स्वरूपाचे स्पष्टीकरण देण्याच्या दृष्टीने या विज्ञानाने काहीही प्रगती केलेली नाही. व्याज-सौंदर्यशास्त्रामध्ये मनोविज्ञानाने घातलेली भर प्रचंड आहे, तर खऱ्या सौंदर्यशास्त्रामध्ये घातलेली भर शून्यवत आहे.

२.६ ललित कला आणि सौंदर्य

कलेच्या तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताला सोडचिठ्ठी दिल्यास विशिष्ट परिभाषेलाही सोडचिठ्ठी द्यावी लागते; 'ललित कला' ही खरी अभिधान म्हणून वापरली जाणारी संज्ञा यातील मुख्य संज्ञा होय. या परिभाषेतून असे सुचविले जाते की कला ही एक प्रजाती असून 'उपयुक्त कला' आणि 'ललित कला' या दोन जातींमध्ये तिची विभागणी होते. 'उपयुक्त कला' म्हणजे धातुकाम, विणकाम, कुंभारकाम इत्यादी कारागिरी होत; तेव्हा 'जे उपयुक्त आहे, हे साधण्याप्रीत्यर्थ वाहिलेल्या कला (म्हणजेच कारागिरी)' असा या वाक्प्रयोगाचा अर्थ होतो. यातून ध्वनित होते ते असे की एक म्हणजे कला ही प्रजाती येथे कारागिरी म्हणून संकल्पिलेली आहे आणि दुसरे असे की 'ललित कला' या वाक्प्रयोगाचा अर्थ म्हणजे 'जे ललित म्हणजेच सुंदर आहे ते साधण्याप्रीत्यर्थ वाहिलेले कारागिरीचे प्रकार'. याचा अर्थ असा होतो की या परिभाषेचे उद्दिष्टच असे असते की तिचा जो वापर करील त्याला कलेच्या तंत्रनिष्ठ सिद्धान्ताची बांधिलकी स्वीकारावीच लागावी.

सुदैवाने काही आर्ष वाक्प्रयोग सोडल्यास 'ललित कला' ही संज्ञा कालबाह्य झालेली आहे; परंतु ती नक्की कशामुळे कालबाह्य झाली, तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या कल्पना सर्वसाधारणपणे नाकारल्या गेल्यामुळे की केवळ 'कला' हे सुटसुटीत संक्षेपरूप सोयिस्कर असल्यामुळे, हे काही तितकेसे स्पष्ट होत नाही. काही असले तरी [तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या] या कल्पना अद्याप पूर्णपणे मृतवत झालेल्या दिसत नाहीत व म्हणूनच त्या येथे विचारात घेणे श्रेयस्कर ठरेल. (१) 'ललित कला' व 'उपयुक्त कला' या जुन्या संज्ञांना अनुक्रमे 'कला' व 'उत्पादन' या आधुनिक समानार्थी संज्ञा प्रचलित आहेत; आणि 'ललित कला' या वाक्प्रयोगामधून ध्वनित केले जाते ते असे की एकाच प्रजातीच्या या उपजाती आहेत; या दोन्ही प्रक्रिया रचितवस्तूंचे उत्पादन करणाऱ्या असतात. परंतु या रचितवस्तूमध्ये जे गुणधर्म अपेक्षित असतात ते मात्र वेगवेगळे असतात व त्यामुळे या उपजातींमध्ये भेद निर्माण होतो. परंतु ही समजूत म्हणजे एक घोडचूक असून ती आपल्या मनातून आपण अत्यंत काळजीपूर्वक काढून टाकायला हवी. तसे करीत असताना एका भ्रांत कल्पनेचा आपण आपल्या

मनामधून संपूर्णपणे निरास केला पाहिजे; ही कल्पना म्हणजे, ज्या वस्तू सशरीर व इंद्रियगम्य असतात (उदाहरणार्थ, रंगविलेले कॅनव्हस, कोरीव काम केलेले दगड, इत्यादी) अशा खास प्रकारच्या रचितवस्तूंचे, म्हणजेच तथाकथित 'कलाकृतीं'चे उत्पादन करणे हे कलावंताचे आद्य कर्तव्य होय. ही कल्पना म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून कलेचा तंत्रनिष्ठ सिद्धान्तच होय. एक कलावंत या नात्याने मूलतः कलावंत कसले उत्पादन करीत असतो याचा काहीसा तपशीलवार विचार आपल्याला नंतर करावा लागणारच आहे. कलावंत दोन गोष्टींचे उत्पादन करीत असतो. हे आपण पुढे पाहूच. मूलभूत पातळीवर कलावंताची निर्मिती ही एक 'आंतरिक' किंवा 'मानसिक' गोष्ट असते. (आपण नेहमी म्हणतो त्याप्रमाणे) 'त्याच्या डोक्यात अस्तित्वात असणारी' व फक्त तेथेच अस्तित्वात असणारी अशी एक चीज असते : सामान्यतः आपण ज्याला अनुभव म्हणतो त्या प्रकारचे तिचे स्वरूप असते. दुय्यम पातळीवर मात्र ती एक सशरीर वा इंद्रियगम्य गोष्ट असते (चित्र, पुतळा, इत्यादी); व या गोष्टीचे वर उल्लेखिलेल्या 'मानसिक' गोष्टीशी असणारे जे नाते आहे त्याची व्याख्या अत्यंत काळजीपूर्वक करणे अगत्याचे आहे. 'कलाकृती' या शब्दामधील 'कृती'चा अर्थ जर विणकर कापड विणतो त्या प्रकारची कृती असा केला तर वरीलपैकी पहिली गोष्ट [मानसिक गोष्ट] कलाकृती आहे, असे काही म्हणता येणार नाही. परंतु कलावंत हा कलावंत म्हणून मूलतः हिचीच निर्मिती करीत असतो व त्यामुळे तिला 'खरीखुरी कलाकृती' असे सार्थपणे म्हणता येईल, असा युक्तिवाद मी करेन. दुसरी गोष्ट, म्हणजेच सशरीर व इंद्रियगम्य असणारी गोष्ट ही मानसिक गोष्टीशी संबंधित परंतु तिला गौण असणारी गोष्ट आहे, असे मी दाखवून देईन; तेव्हा तिची सिद्धी अशा काही कृतीमुळे होत नसते की जिच्यायोगे एखादा माणूस तिच्यामुळे कलावंत ठरावा; उलट अशा कृतीपेक्षा ही गौण, आनुषंगिक स्वरूपाची असते. या कारणामुळे ही सशरीर व इंद्रियगम्य गोष्ट कलाकृती ठरते ती स्वयंभूपणे नव्हे, तर मी आता ज्या 'मानसिक' गोष्टीविषयी वा अनुभवाविषयी बोललो तिच्याशी तिचे जे नाते असते त्यामुळे ठरते. स्वयंभूपणे 'कलावस्तू' असणारी अशी काही गोष्टच अस्तित्वात नसते; कोणत्याही सशरीर व इंद्रियगम्य गोष्टीला आपण स्वयंभू कलावस्तू वा तत्सम अभिधान लावत असलो तर त्याचेही कारण इतकेच की ती गोष्ट सौंदर्यानुभवाशी संबंधित असते व हा सौंदर्यानुभव म्हणजेच, 'खरीखुरी कलाकृती होय.'

(२) 'ललित कला' या वाक्प्रयोगातून आणखी असेही सुचविले जाते की सशरीर व इंद्रियगम्य कलाकृतीचे असे एक खास वैशिष्ट्य असते की जे तिला उपयुक्त कलेतून उत्पादित होणाऱ्या वस्तूपासून वेगळे काढते; हे वैशिष्ट्य म्हणजे सौंदर्य होय. सौंदर्यविषयक सिद्धान्ताबद्दल अनुमाने बांधण्याचे प्रयत्न अनेक शतके चालले आहेत.

व या प्रक्रियेत सौंदर्य व संकल्पनेमध्ये बरीच विकृती निर्माण झालेली आहे व आपण ती नीटपणे समजून घेण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. ग्रीक भाषेपर्यंत तसे पाहिले तर beauty हा शब्द मुळात इंग्लिश भाषेतील नव्हे; युरोपीय संस्कृतीच्या सर्वसाधारण बोलीभाषेतील तो शब्द आहे. (le beau, il bello, bellum; यांपैकी शेवटचा शब्द τό καλόν याच्याशी समानार्थी आहे.) थेट मागे गेल्यास असे दिसून येईल की सौंदर्य व कला यांमध्ये कोणताही संबंध आढळत नाही. सौंदर्याबद्दल प्लेटोला बरेच काही सांगायचे आहे, परंतु त्या सर्वांमध्ये या शब्दाच्या ग्रीक भाषेतील उपयोजनाची व्यवस्था लावण्याचाच त्याचा प्रयत्न दिसतो. एखाद्या गोष्टीची प्रशंसा करण्यास वा अभिलाषा धरण्यास भाग पाडणारे असे जे काही त्या गोष्टीमध्ये असते तेच प्लेटोच्या मते तिचे सौंदर्य होय; म्हणजे चे किंवा प्रेमाचे लक्ष्य ठरणारी वस्तू होय. तेव्हा प्लेटोप्रणीत सौंदर्यसिद्धान्त हा काव्याच्या वा इतर कोणत्याही क्लेच्या सिद्धान्ताशी निगडित नाही तर मूलत: तो लैंगिक प्रीतीच्या सिद्धान्ताशी संबंधित आहे व दुय्यम पातळीवर नीतितत्त्वांच्या सिद्धान्ताशी निगडित आहे (नीतितत्त्वे म्हणजे पराकाष्ठेची परिणामकारक अशी कृती आपण ज्यांच्यासाठी करीत असतो ती; आणि ॲरिस्टॉलच्या मते तर उदात्त कृती ही 'सौंदर्यप्रीत्यर्थ'च केली जात असते); आणि तिसरे म्हणजे ती ज्ञानसिद्धान्ताशीही निगडित आहे, कारण सौंदर्य हे आपल्याला तत्त्वज्ञानाच्या मार्गावर, म्हणजेच सत्यशोधनाच्या मार्गावर, मंत्रमुग्ध करून घेऊन जाते. एखाद्या गोष्टीला ग्रीक भाषेत, मग ती सर्वसामान्य वापरातील असो वा तत्त्वज्ञानात्मक वापरातील असो, सुंदर म्हणणे म्हणजे ती गोष्ट प्रशंसनीय, अत्युत्कृष्ट वा वांछनीय आहे, इतकेच केवळ अभिप्रेत असते. हे विशेषण एखाद्या कवितेला वा चित्राला लावता येईल, परंतु एखाद्या पादत्राणाला किंवा इतर कोणत्याही साध्या रचितवस्तूला ज्या न्यायाने हे विशेषण लावता येईल त्याच न्यायाने ते तेथेही वापरले जाईल. उदाहरणार्थ, हर्मीसच्या चढावांसाठी होमरने 'सुंदर' हे विशेषण सर्रास वापरलेले आहे याचे कारण ते चढाव सुबकपणे तयार केलेले वा शोभिवंत केलेले होते म्हणून नव्हे तर ते इतके चांगले होते की त्यांच्या साहाय्याने त्याला चालण्याबरोबर उडणेही शक्य होते.

आधुनिक काळात 'सौंदर्य' या शब्दाची मक्तेदारी स्वत:कडे घेण्याचा प्रयत्न सौंदर्यमीमांसकांनी अगदी नेटाने चालविलेला आहे; एखाद्या गोष्टीचे चिंतन करीत असताना तिच्या ठायी असणाऱ्या गुणाचा आपण सौंदर्यात्मक अनुभव म्हणून आस्वाद घेतो व या गुणाला सौंदर्य हे अभिधान लावण्याचा प्रयत्न या सौंदर्यमीमांसकांनी केलेला आहे. परंतु असा कोणताही गुण अस्तित्वातच नसतो. शिवाय प्रचलित वापरात प्रतिष्ठित असणाऱ्या या शब्दाचा अर्थ या सौंदर्यमीमांसकांना हवा तो नसून अगदी वेगळा आहे; ग्रीक भाषेमध्ये याचा जो अर्थ होतो त्याच्या जवळ येणारा हा अर्थ आहे.

या मुद्दांचा विचार मी आता उलट्या क्रमाने करणार आहे.

(अ) 'सुंदर' (beauty) आणि 'सौंदर्य' (beautiful) या शब्दांच्या नेहमीच्या वापरामध्ये सौंदर्यात्मकतेचा (aesthetic) कोणताही अर्थ अभिप्रेत नसतो. सुंदर चित्र किंवा सुंदर पुतळा असे आपण म्हणतो खरे, परंतु त्याचा अर्थ प्रशंसनीय वा उत्कृष्ट चित्र किंवा पुतळा असा होतो. 'सुंदर पुतळा' या समग्र वाक्प्रयोगामधून सौंदर्यात्मक उत्कृष्टतेचा अर्थ व्यक्त होतो यात काहीही शंका नाही. परंतु या अर्थातील जो सौंदर्यात्मक पैलू आहे तो 'सुंदर' या शब्दाने व्यक्त होत नसून 'पुतळा' या शब्दाने व्यक्त होतो. गणितामध्ये 'एक सुंदर प्रात्यक्षिक' किंवा बिलियर्डस् या खेळात 'एक सुंदर फटका' या वाक्प्रयोगांमध्ये ज्या अर्थाने 'सुंदर' हा शब्द वापरला जातो त्यापेक्षा येथील अर्थ काही वेगळा नाही. फटका किंवा प्रात्यक्षिक यांच्यासंबंधी जेव्हा एखादी व्यक्ती वाक्प्रयोग वापरते तेव्हा तिचा या गोष्टींकडे पाहण्याचा सौंदर्यात्मक दृष्टिकोण काही या वाक्प्रयोगांमधून प्रकट होत नसतो; एखादी गोष्ट उत्तम प्रकारे केल्याबद्दल प्रशंसनीयतेचा भाव त्यांमधून व्यक्त होत असतो, मग ती कृती सौंदर्यात्मक असो, बौद्धिक असो वा शारीरिक असो.

एखाद्या गोष्टीचा उत्तमपणा जेव्हा आपल्याला ऐंद्रिय संवेदनांद्वारे जाणवतो तेव्हासुद्धा तेवढ्याच सातत्याने आणि तेवढ्याच अचूकपणे आपण त्या गोष्टीला सुंदर म्हणत असतो: तंगडीच्या भागाचा मटणाचा सुंदर तुकडा किंवा सुंदर क्लॅरेट मद्य. अथवा ज्या वेळी एखाद्या साध्याची पूर्ती करण्यासाठी एखादी गोष्ट सुघटित वा सुरचित असे साधन असते तेव्हाही आपण हा शब्द वापरतो : सुंदर घड्याळ वा सुंदर कोन-मापक. निसर्गनिर्मित गोष्टींना आपण जेव्हा सुंदर म्हणत असतो तेव्हा त्या गोष्टींचा जो सौंदर्यात्मक आस्वाद आपण कधी कधी घेत असतो त्याला अनुलक्षून हा शब्द आपण वापरत असणे अर्थातच शक्य आहे; कारण आपण कलावस्तूंचा जसा सौंदर्यात्मक आस्वाद घेतो तसाच निसर्गनिर्मित वस्तूंचाही सौंदर्यात्मक आस्वाद घेत असतो व माझ्या मते या दोन्ही बाबतींतील आस्वाद अगदी सारख्याच प्रकारचा असतो. मात्र (निसर्गनिर्मित गोष्टींविषयी बोलताना 'सुंदर' हा शब्द वापरल्यास) तो नेहमी सौंदर्यात्मक अनुभवाला उद्देशून असेलच असे नाही; इच्छापूर्ती किंवा भावनोद्दीपन यांना उद्देशूनही हा शब्द येऊ शकेल. सुंदर स्त्री म्हणजे सामान्यत: कामेच्छेच्या पूर्तीसाठी हवीशी वाटणारी स्त्री; सुंदर दिवस म्हणजे एखाद्या हेतूच्या पूर्तीसाठी आपल्याला ज्याची गरज वाटते असे किंवा आपल्याला केवळ आवडते असे हवामान असणारा दिवस; सुंदर सूर्यास्त किंवा सुंदर रात्र म्हणजे आपल्यामध्ये विशिष्ट भावनिक प्रतिक्रिया निर्माण करणारा सूर्यास्त वा रात्र आणि या प्रकारच्या भावनिक प्रतिक्रियांचा संबंध सौंदर्यात्मक गुणवत्तेशी सुतराम नाही, हे आपण पाहिलेलेच आहे. प्रस्तुत संदर्भातील

प्रश्न कांटने अगदी नेमकेपणे उपस्थित केलेला होता : एखाद्या पक्षाच्या गाण्याच्या बाबतीत आपला दृष्टिकोण सौंदर्यात्मक किती असतो आणि त्या चिमुकल्या प्राण्याविषयी वाटणाऱ्या बंधुभावात्मक सहानुभूतीचा भाग त्यात किती असतो, असा प्रश्न कांटने उपस्थित केला. आपल्यासारख्याच इतर जीवांना आपण सुंदर म्हणत असतो ते त्यांच्याविषयी वाटणाऱ्या प्रेमभावनेमुळे, हे निश्चित; ही प्रेमभावना केवळ कामेच्छेवर आधारलेली असेल असे नव्हे. उंदराचे चमचमणारे डोळे किंवा फुलांचा नाजूक तजेलदारपणा या गोष्टी आपल्या हृदयाला जाऊन भिडतात, हे खरे; परंतु यात त्यांच्या सौंदर्यात्मक गुणवत्तेविषयीच्या मूल्यमापनाचा भाग नसून एका जीवाला दुसऱ्या जीवासाठी वाटणाऱ्या प्रेमामुळे तसे घडते. निसर्गातील कित्येक गोष्टींना सुंदर म्हणताना आपल्याला बव्हंशी जे म्हणायचे असते त्याचा संबंध सौंदर्यानुभवाशी जवळ जवळ नसतोच. प्लेटो ज्याला 'प्रेम' (ἔρως) म्हणतो त्याच्याशी त्याचा संबंध असतो.

ज्यांना सौंदर्य आणि कला या कल्पनांची सांगड घालायची आहे असे आधुनिक सौंदर्यमीमांसक या सर्वांविषयी दोन प्रकारच्या भूमिका घेऊ शकतात. एक तर ते असे म्हणू शकतील की जेव्हा [सुंदर] हा शब्द सौंदर्यात्मक अनुभवाशी संबंधित अशा संदर्भात वापरला जातो तेव्हा तो वापर 'अचूक' असतो तर इतर संदर्भात तो 'चुकीचा' असतो; किंवा या शब्दाचे सौंदर्यात्मक व सौंदर्येतर असे दोन्ही प्रकारचे उपयोग असल्यामुळे तो 'संदिग्ध' आहे, असेही त्यांना म्हणता येईल. परंतु यांपैकी एकही भूमिका टिकण्यासारखी नाही. एखाद्या शब्दाचा स्वतःच अपप्रयोग करायचा व त्याचे समर्थन करण्याकरिता इतरांनाही तसाच अपप्रयोग करण्याचा आदेश द्यायचा, अशा प्रकारचे खटाटोप तत्त्वज्ञ मंडळी वारंवार करीत असतात आणि वरीलपैकी पहिली भूमिका म्हणजे त्यातलाच एक खटाटोप होय. भाजलेल्या मांसखंडाला आपण सुंदर म्हणता कामा नये, असे ते सांगतात. पण का म्हणून? कारण एवढेच की त्यांच्या स्वतःच्या उद्दिष्टांच्या पूर्तीसाठी या मंडळींच्या हाती या शब्दाच्या उपयोजनाचा संपूर्ण एकाधिकार आपण बहाल करायला हवा, अशी त्यांची अपेक्षा असते. अर्थात ही मंडळी सोडली तर इतर कोणाला त्याचे कसलेच सोयरसुतक नसते, कारण या मंडळींचा आदेश कोणीही मानत नाही. परंतु ही मंडळी स्वतः मात्र त्याला फार महत्त्व देतात; कारण ज्या उद्दिष्टाच्या पूर्तीसाठी त्यांना या शब्दावर संपूर्ण अधिकार हवा असतो ते म्हणजे बाष्कळ बडबड करणे होय, हे आपण पुढच्या परिच्छेदामध्ये पाहणारच आहोत. दुसरी पर्यायी भूमिका तर निखालस खोटी आहे. 'सौंदर्य' या शब्दाच्या बाबतीत कोणतीही 'संदिग्धता' नाही. हा शब्द कोठेही व कसाही वापरला जावो, त्याचा लक्ष्यार्थ तोच असतो : 'सौंदर्य' म्हणजे गोष्टींमध्ये असलेले असे काहीतरी की ज्याच्यायोगे

आपण त्या गोष्टींवर प्रेम करतो, त्यांची प्रशंसा करतो वा त्यांची अभिलाषा धरतो.

(ब) एखाद्या गोष्टीच्या संदर्भामध्ये सौंदर्यात्मक अनुभवाचा आस्वाद आपण ज्या गुणामुळे घेत असतो त्या गुणाचा वाचक म्हणून 'सौंदर्य' हा शब्द हे सौंदर्यमीमांसक वापरू पाहतात, तेव्हा खरे म्हणजे जे मुळातच अस्तित्वात नाही त्याचा वाचक म्हणून तो शब्द ते वापरतात. वास्तविक असा काही गुणच अस्तित्वात नसतो. सौंदर्यात्मक अनुभव ही एक स्वायत्त प्रक्रिया असते. ती आतून उद्‌भवत असते; एखाद्या विशिष्ट बाह्य वस्तूमधून निर्माण झालेल्या चेतकाला मिळणारी ती एक विशिष्ट प्रतिक्रिया नसते. 'सौंदर्य' हा शब्द अशा प्रकारे उपयोजू पाहणाऱ्या या मंडळींपैकी काहींना याची पुरेपूर जाणीव असते आणि या तत्त्वप्रणालीचा प्रचार ते सौंदर्याची व्यक्तिनिष्ठता या नावाखाली करतात; परंतु त्यांच्या हे लक्षात येत नाही की ही तत्त्वप्रणाली स्वीकारली तर स्वतःच्या ज्या उद्दिष्टाच्या पूर्तीसाठी ते 'सौंदर्य' या शब्दाच्या उचितार्थाची ओढाताण करीत असतात ते उद्दिष्टच मुळी लुप्त होते. याचे [म्हणजे उद्दिष्ट लुप्त होण्याचे] कारण असे की सौंदर्य हे व्यक्तिनिष्ठ असते याचा अर्थ असा होतो की विशिष्ट गोष्टींच्या संदर्भात आपण ज्या सौंदर्यात्मक अनुभवांचा आस्वाद घेतो ते अनुभव त्या गोष्टींच्या विशिष्ट गुणामुळे – असा गुण की जो त्यांच्या ठायी असता तर त्याला सौंदर्य म्हणता आले असते – निर्माण होत नसून, आपल्या स्वतःमध्ये घडणाऱ्या सौंदर्यात्मक प्रक्रियेतूनच निर्माण होतात.

या साऱ्याचा इत्यर्थ असा : सौंदर्यात्मक सिद्धान्त हा सौंदर्याविषयीचा सिद्धान्त नसून कलेविषयीचा सिद्धान्त असतो. सौंदर्याविषयीच्या सिद्धान्ताचा संबंध प्रेमविषयक सिद्धान्ताशी जोडण्याऐवजी [प्लेटोने तो रास्तपणे जोडलेला होता] सौंदर्यात्मक सिद्धान्ताशी जोडल्यामुळे 'वास्तववादी' पायावर आधारून एक सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त रचण्याची धडपड केल्यासारखे होते; म्हणजे असे की सौंदर्यात्मक अनुभवात आपण ज्या गोष्टींच्या सान्निध्यामध्ये येतो त्यांच्या ठायी एखादा गुण आहे असे मानून सौंदर्यात्मक प्रक्रियेचे थातुरमातुर स्पष्टीकरण देण्याची ही धडपड ठरते; सौंदर्यात्मक प्रक्रियेचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी या गुणाचा जो शोध लावलेला असतो तो खरे पाहता दुसरे तिसरे काही नसून खुद्द ही सौंदर्यात्मक प्रक्रियाच असते, फक्त ज्ञात्याच्या [म्हणजे अनुभव घेणाऱ्याच्या] ठायी ती घडते असे म्हणण्याऐवजी चुकीने तिला बाह्य जगात स्थान दिले जाते.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.२७] मी इतरत्र ज्याला डळमळीत सीमारेषेचा तर्कदोष (the fallacy of precarious margins) म्हणून संबोधिले आहे, त्याचेच हे उदाहरण आहे. कला व कारागिरी या उभयतांमध्ये परस्पर-अतिव्याप्ती असल्यामुळे कलेचे सत्त्व शोधताना तिच्या करणात्मक

लक्षणांत ते शोधण्याऐवजी ज्या कलाकृती कारागिरीजन्य वस्तू नसतात अशा कलाकृतींच्या लक्षणांमध्ये शोधले जाते. अशा प्रकारे ज्यांना कलाकृती म्हणून मान्यता मिळते. त्या कृती कला व कारागिरी यांच्यातील अतिव्याप्तीच्या कक्षेबाहेरील, म्हणजेच सीमारेषेवरील, अशी उदाहरणे असतात. ही सीमारेषा अत्यंत डळमळीत असते, कारण अधिक अभ्यासानंतर त्यांमधील काही उदाहरणांमध्ये तरी कोणत्याही क्षणी कारागिरीची लक्षणे प्रकट होऊ शकतात. पहा : *Essay on philosophical Method*

२. [पृ.३०] *Nicomachean Ethies* प्रारंभ : I 094 a I-b 10.

३. [पृ.३२] *Aspects of Modern Poetry* प्रकरण ५ व पृ. २५१.

४. [पृ.३६] मी याला ढोबळ वर्गीकरण म्हणतो आहे याचे कारण एखाद्या व्यक्तीला 'बौद्धिक क्रियेची चेतावणी' देणे किंवा 'विशिष्ट प्रकारच्या क्रियेची चेतावणी' देणे हे आपल्याला शक्यच नसते. हे शक्य आहे असे जर कोणी म्हणत असेल तर त्याने हे शक्य होण्यासाठी कोणत्या शर्ती पूर्ण व्हायलाच हव्यात, याचा विचारच केलेला नाही, असे म्हणायला हवे. यातली सर्वात प्रमुख शर्त अशी असते : या गोष्टी [म्हणजे वर उल्लेखिलेल्या बौद्धिक क्रिया वा विशिष्ट प्रकारच्या क्रिया] सर्वस्वी उत्स्फूर्त असाव्या लागतात. परिणामी, चेतकांना मिळालेल्या प्रतिक्रिया असे त्यांचे स्वरूप असूच शकणार नाही.

५. [पृ.४०] तुळा : डी. जी. जेम्स, *स्केप्टिसिसझम अँण्ड पोएट्री* (१९२७)

६. [पृ.४०] मी ज्या सिद्धान्तावर येथे हल्ला चढवतो आहे त्या सिद्धान्ताचा सर्वात नामवंत असा विद्यमान प्रवक्ता म्हणजे डॉ. आय. ए. रिचर्ड्स होय. आता या गृहस्थाला सौंदर्यात्मक अनुभव आलेला नव्हता असे मी कदापि म्हणू नये. परंतु त्याच्या लेखनामध्ये तो त्याची चर्चाच करीत नाही; फक्त अधून मधून त्याच्या लेखणीतून चुकून निसटला की काही बाबतींत तो प्रकट होतो.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा :

भा१. [पृ.१९] येथे कॉलिंगवुड means या इंग्लिश शब्दाची चर्चा करतो आहे. ती 'साधन' या मराठी प्रतिशब्दाला जशीच्या तशी लागू पडत नाही.

भा२. [पृ.२३] होरस (ख्रि. पू. ६५ ते ख्रि. पू. ८) : लॅटिनमधील एक श्रेष्ठ कवी, विडंबनकार व समीक्षक; *आर्स पोएटिका (Ars Poetica)* या ग्रंथाचा लेखक.

भा३. [पृ.२२] ॲरिस्टॉटल (ख्रि.पू. ३८४ ते ख्रि.पू. ३२२) : प्राचीन ग्रीक तत्त्ववेत्ता; *पोएटिक्स (Poetics) या* ग्रंथाचा लेखक; यात शोकात्मिका या साहित्य प्रकाराविषयी आणि ग्रीक रंगभूमीविषयी विवेचन; 'अनुकरण' (mimesis) आणि 'विरेचन (cathrsis) या संकल्पनांची मांडणी.

भा४. [पृ.२७] बेन जॉन्सन (१५७२-१६३७) : जॅकोबिअन काळातील इंग्लिश नाटककार, कवी व समीक्षक;

भा५. [पृ.२८] हीनकिथ हीनऽ (Heinrich Heine) (१७९७-१८५६) : जर्मन कवी, विडंबनकार व समीक्षक.

भा६. [पृ.३०] रिचर्ड वागनर (१८१३-१८८३) : जर्मन संगीतरचनाकार व वाद्यवृंदाचा संचालक, तसेच कवी आणि लेखक.

भा७. [पृ.३२] अलेक्झँडर पोप (१६८८-१७४४) : इंग्लिश नव-अभिजातवादी कवी, विडंबनकार व समीक्षक; *अॅन एसे ऑन क्रिटिसिझम* (१७११) आणि *अॅन एसे ऑन मॅन* (१७३३-३४) या महत्त्वाच्या कृती.

भा८. [पृ.३४] *अॅगमेम्नन* : इस्किलस (ख्रि.पू. ५२५/५२४ ते ख्रि.पू. ४५६/४५५ : या ग्रीक नाटककाराच्या *दि ओरेस्टिया* या तीन नाटकांच्या संचातील पहिले नाटक.

डिवायना कॉमीडिया : मूळ शीर्षक *कॉमीडिया*; डांटे (१२६५-१३२१) या इटालिअन कवीचे श्रेष्ठ महाकाव्य.

भा९. [पृ.३८] ऑस्कर वाइल्ड (१८५४-१९००) : सुप्रसिद्ध आयरिश नाटककार, कवी; 'कलेसाठी कला' या तत्त्वाचा पुरस्कर्ता.



३. कला आणि प्रतिरूपण

३.१ प्रतिरूपण आणि अनुकरण

खरी कला ही जर एखाद्या कारागिरीचा प्रकार ठरत नसेल, तर ती प्रतिरूपणात्मकही असू शकणार नाही, त्याचे कारण म्हणजे प्रतिरूप ही एक कौशल्यजन्य गोष्ट म्हणजेच खास स्वरूपाची कारागिरी आहे. खरी कला ही प्रतिरूपी असत नाही किंवा ती तशी असू शकणार नाही, हे सिद्ध करणे, हेच प्रस्तुत प्रकरणाचे उद्दिष्ट आहे. तेव्हा जर गेल्या प्रकरणात कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताची दिवाळखोरी पुरेपूर सिद्ध करता आली असेल, तर काटेकोर तार्किकदृष्ट्या हे प्रकरण अनावश्यक ठरते. तरीसुद्धा सौंदर्यशास्त्राच्या इतिहासात प्रतिरूपणाच्या संकल्पनेने एवढी महत्त्वपूर्ण कामगिरी बजावलेली आहे की, तिचा असा तडकाफडकी निकाल आपणास लावता येणार नाही. त्या दृष्टीने मागील युक्तिवाद सोडून देऊन तसेच प्रतिरूपण आणि कारागिरी यांतील भेद विसरून, कलेच्या प्रतिरूपणात्मक सिद्धान्ताची हाताळणी एक स्वतंत्र सिद्धान्त या नात्याने मी करू इच्छितो. एकोणिसाव्या शतकात जे जे म्हणून कलेसंबंधी लिहिले गेले, त्यांपैकी बहुतांश भाग खऱ्या कलेसंबंधी नसून वास्तवात तो प्रतिरूपणासंबंधीच होता. अर्थात, तो सारा भाग प्रतिरूपणाविषयी असल्याने कलेसंबंधीच आहे, असे गृहीत धरण्यात आले. सध्या या गृहीतकृत्यामागील ही भूमिका तपासून पाहण्याचा प्रयत्न गंभीर प्रकृतीचे कलावंत आणि समीक्षक यांनी चालविलेला आहे. सर्वसामान्य लोक मात्र एखाद्या धार्मिक वचनाप्रमाणे या गृहीतकृत्यालाच सत्य मानायला शिकले असल्याने अशी समीक्षा करणे त्यांना जड जात असते. तेव्हा या वस्तुस्थितीद्वारे प्रस्तुत प्रकरणाचे समर्थन व्हावे.

प्रतिरूपण आणि अनुकरण या दोहोंमध्ये भेद करायलाच हवा. कलात्मक उत्कृष्टतेचा आदर्श नमुना म्हणून स्थान प्राप्त झालेल्या कलाकृतीशी अन्य कलाकृतीचा जो संबंध असतो, त्यायोगे कलाकृती ही अनुकरणशील ठरत असते व 'निसर्गा'तील अन्य कोणत्या तरी गोष्टीशी म्हणजे कलाकृती नसणाऱ्या कोणत्या तरी गोष्टीशी तिचा जो संबंध असतो, त्यायोगे ती प्रतिरूपणात्मक ठरत असते.

अनुकरण हीसुद्धा एक कारागिरीच असते, म्हणून एखादी तथाकथित कलाकृती

जेवढ्या मर्यादेपर्यंत अनुकरणशील असते, तेवढ्या मर्यादेपर्यंत तीसुद्धा मिथ्यारोपित कलाकृती असते. या गोष्टीवर तूर्त खास भर द्यायची तादृश गरज नाही. अनेक लोक केवळ विशुद्ध अनुकरणप्रवृत्तीतून चित्रे काढीत असतात, एखाद्या लब्धप्रतिष्ठित कलावंताच्या धाटणीची नक्कल करण्यात त्यांनी जे थोडेबहुत यश संपादन केलेले असते, केवळ त्या यशाच्याच बळावर चित्रकार, साहित्यिक आणि संगीतकार म्हणून खुद्द ते स्वत:ही नाव मिळवीत असतात. परंतु त्यांना स्वत:ला तसेच त्यांच्या रसिकवर्गाला हे माहीत असते की, जोवर त्यांची कृती सदर धाटणीची असते, तोवर ती बनावटच असते आणि ही गोष्ट सिद्ध करीत बसणे म्हणजे शुद्ध कालापव्ययच होय. त्यापेक्षा त्या विरुद्ध सिद्धान्त विकसित करणेच अधिक श्रेयस्कर ठरेल. कलेमधील मौलिकता म्हणजे आधीच अस्तित्वात असणाऱ्या अन्य कोणत्याही गोष्टीशी सादृश्य नसणे, असा अर्थ करून अशी मौलिकता म्हणजे आजकाल कलात्मक गुण मानला जातो. अर्थात हा बाष्कळपणाच आहे. आधी अस्तित्वात असणाऱ्या कलाकृतीसारखी वाटावी म्हणून मुद्दाम आखणी करून निर्माण केलेली निर्मिती ही जर का निव्वळ कारागिरी ठरत असेल, तर अशा एखाद्या आधीच्या कलाकृतीसारखी न वाटावी म्हणून हेतुत: आखणी करून निर्माण केलेली कृती हीसुद्धा तितकीच आणि त्याच कारणास्तव कारागिरी ठरेल. कोणतीही खरीखुरी कलाकृती मौलिक असते, या म्हणण्यात नक्कीच तथ्यांश आहे; परंतु या अर्थाची मौलिकता म्हणजे अन्य कलाकृतीशी सादृश्याचा अभाव होय असा काही त्याचा अर्थ नाही. कलाकृती ही कलाकृतीच असून दुसरे तिसरे काही नसते, या वस्तुस्थितीला दिलेले ते एक नाव असते.

३.२ प्रतिरूप कला आणि खरी कला

सर्वच कला प्रतिरूपी असते, हे तत्त्व सामान्यत: प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल यांच्या नावावर खपवले जात असते;[१] व विद्येच्या पुनरुज्जीवनकाळातील तसेच सतराव्या शतकातील सिद्धान्तकारांचेही मत प्रत्यक्षात याच तऱ्हेचे होते. पुढच्या काळात मात्र काही कलाप्रकार प्रतिरूपणात्मक असतात, तर अन्य काही तसे नसतात, हे मत सर्वसाधारणपणे रूढ झाले. कोणतीही कला प्रतिरूपणात्मक नसते, हाच दृष्टिकोण आजकाल मान्य होण्यासारखा आहे. ज्यांचे मत ग्राह्य मानण्याजोगे आहे. अशा बहुसंख्य कलावंतांचा आणि समीक्षकांचा तरी निदान हाच दृष्टिकोण आढळून येतो. परंतु जे लोक हा दृष्टिकोण प्रकट करतात, ते नेमके कशाचे खंडण व मंडण करीत आहेत, याची निश्चित कल्पना कोणालाच असत नाही.

खरी कला ही प्रतिरूपी नसते, या दृष्टिकोणाचे येथे प्रतिपादन करण्यात येत आहे. मात्र कला आणि प्रतिरूपण या परस्परविसंगत अशा गोष्टी आहेत, असे यातून सुचवायचे नाही. कला आणि कारागिरी यांत जशी परस्परव्यापी असते, तद्वतच ती या दोहोंतही असते. एखादी वास्तू वा पेला यांसारख्या गोष्टी मूलतः रचित वस्तू वा कारागिरीजन्य वस्तू असूनही कलाकृतीसुद्धा असू शकतात. परंतु ज्या कारणास्तव त्या रचित वस्तू ठरतात आणि ज्या कारणास्तव त्या कलाकृती ठरतात, ती उभय कारणे सर्वस्वी भिन्न असतात. प्रतिरूपी वस्तू ही कलाकृती असू शकते. परंतु एका कारणास्तव ती प्रतिरूपी ठरते आणि अगदी भिन्न कारणास्तव ती कलाकृती ठरते.

उदाहरणार्थ, एखादे व्यक्तिचित्ररेखाटण ही एक प्रतिरूपणात्मक कृती असते, हुबेहूब सादृश्य हीच तेथे आश्रयदात्याची मागणी असते आणि चित्रकाराचाही तोच हेतू असतो. अशा प्रकारची निर्मिती करण्यात जर का त्याचा हातखंडा असेल, तर त्याचा तो हेतू सफलही होतो. अर्थात ती गोष्ट तितकीशी अवघडही नसते आणि राफेल, टिशियन, व्हिलॅस्क्वाझ, रेम्ब्रांट यांच्यासारख्या थोर चित्रकारांच्या व्यक्तिरेखाटणामध्ये ही गोष्ट पुरेशी साधली गेलेली असेल, हे आपणास रास्तपणे धरून चालता येते. परंतु हे गृहीतकृत्य रास्त असले, तरी शेवटी ते गृहीतकृत्यच असते, त्याहून अधिक काही नसते. तेव्हा चित्रासाठी समोर बसणाऱ्या व्यक्तीशी सादृश्य साधणे, हाच जर का व्यक्तिरेखाटणाचा चांगला गुणविशेष असेल, तर मग अशी व्यक्ती जिवंत असल्याखेरीज तसेच तिच्यामध्ये बदल घडून आलेला नसल्याखेरीज सदर व्यक्तीचे चांगले वा वाईट व्यक्तिरेखाटण यांमध्ये भेद करता येणे प्रायः शक्य होणार नाही. नेमक्या याच कारणास्तव व्यक्तिरेखाटणांचा कधीही संग्रह न करणारा एक धनाढ्य कलावस्तुसंग्राहक माझ्या परिचयाचा होता; त्याचे असे मत होते की, व्यक्तिरेखाटणचित्राचे कार्य सादृश्यनिर्मितीचे असते आणि चित्र काढवून घेणारी व्यक्ती जर मरण पावलेली असेल, तर व्यक्तिरेखाटणचित्राचा बरेवाईटपणा ठरविण्याचा मुळी मार्गच खुंटत असतो. सदर गृहस्थ दलालीच्या व्यवसायातला एक दर्दी असामी होता.

असे असतानाही आपण मात्र याबाबत भेद करीत असतो आणि आपल्यामध्ये तेवढी क्षमता असते. त्याचे कारण असे की, आश्रयदाता जरी सादृश्यापुरतीच मागणी करीत असला आणि कलाकृतीची मागणी करीत नसला, तरी सदर मागणी पुरी करीत असताना चित्रकार हा आश्रयदात्याच्या पदरात ठरलेल्या सौद्यापेक्षा काहीतरी अधिक टाकीत असतो; सादृश्य आणि शिवाय वर कलाकृती. एका अर्थी प्रत्येक व्यक्तिरेखाटणचित्र ही अर्थातच कलाकृती असावीच लागते. जाहिराती रंगविणाऱ्या चित्रकाराच्या ठायी कलात्मक हेतू कसा असू शकतो, हे आपण पाहिलेच आहे. मात्र तो हेतू हिणकस व साध्याप्रीत्यर्थ राबविलेला असल्याने दुय्यम बनतो. कलावंत या

नात्याने असे घडणे हे मारक ठरणारे असल्यामुळे प्रस्तुत साध्य कलात्मक दृष्टिकोणातून हिणकस ठरते. व्यक्तिरेखाटण-चित्रकाराची गोष्ट अशीच असते. आपली कलात्मक सामर्थ्ये आपल्या साध्याप्रीत्यर्थ दुय्यम पातळीवर राबविण्यापूर्वी व्यक्तिरेखाटणचित्रकारही कलावंत असावाच लागतो. दुय्यम पातळीवर नेण्याची ही क्रिया जेथे पूर्णत्वाला पोचते, तेथे व्यक्तिरेखाटणचित्रकाराने हुबेहुब सादृश्यनिर्मितीची मागणी पुरी करून आपल्या आश्रयदात्यास संतुष्ट केलेले असते; परंतु कलावंत म्हणून आपल्या जीवनाचा त्याने बळी दिलेला असतो. प्रदर्शनांच्या भिंतीवर लावलेले एखादे विकाऊ व्यक्तिरेखाटणचित्र एका अर्थी कलाकृती असते, तर दुसऱ्या अर्थी नसते : कलात्मक हेतू विद्यमान असल्याने ती कलाकृती असते, पण अकलात्मक साध्यासाठी म्हणजे प्रतिरूपणाच्या साध्यासाठी दुय्यम रीतीने कला राबविली गेलेली असल्याने ती हिणकस बनलेली असते.

व्यक्तिरेखाटणचित्राला कलाकृती म्हणून संबोधण्यामागे आपल्या दृष्टीने याहून काहीतरी अधिक अर्थ अभिप्रेत असतो. धंद्यासाठी सादृश्यनिर्मिती करावी, म्हणून चित्रकाराने आपले कौशल्य दुय्यम रीतीने राबविले असले, तरी धंद्याहून उच्चतर अशी आणखी काहीतरी कलात्मकता तेथे विद्यमान असते, असा आपला अभिप्राय असतो. पहिले म्हणजे आपण चित्र रंगवू शकतो, या वस्तुस्थितीचा उपयोग चित्रकाराने सादृश्यनिर्मितीचे साधन म्हणून केलेला असतो आणि या वस्तुस्थितीतून सादृश्यनिर्मिती करीत असताना तिच्याद्वारे तो एका कलाकृतीची निर्मिती करण्याची संधीही साधीत असतो. सदर विधानामुळे चक्रावून जाऊन वाचकाने डोके खाजवत बसण्याची गरज नाही. मी जे म्हणतो आहे, हे एकतर त्याला ठाऊक आहे किंवा ठाऊक नाही. आश्रयदात्याची मागणी पुरी करण्याच्या हेतूनेच केवळ श्री. अ आणि श्री. ब या प्रसिद्ध चित्रकारांनी चांगले सादृश्य साधणारे एक विकाऊ व्यक्तिरेखाटणचित्र काढले आणि श्री. क्ष आणि श्री. य या चित्रकारांनी कलात्मक हेतूने प्रतिरूपणाच्या हेतूवर मात करणारे चित्र काढले. या उभय चित्रांतील भेद वाचकाला ओळखता येत असेल, तरच आपली पुढील वाटचाल शक्य होईल. ते जमत नसेल, तर ज्या तऱ्हेच्या अनुभवावर वाचकाने चिंतन करावे, अशी अपेक्षा प्रस्तुत स्वरूपाच्या ग्रंथाचा कर्ता बाळगून आहे, त्या तऱ्हेच्या अनुभवाचा त्याच्या ठायी अभाव असतो, असे म्हणावे लागेल.

येथे व्यक्तिरेखाटणचित्राबद्दल किंवा मानवी व्यक्तीच्या प्रतिरूपणाबद्दल जे काही सांगितले जात आहे, हे सारे कॅपेल कुरिगचे 'स्नोडन', पँगबोर्नमधील टेम्झ किंवा डेथ अव्ह नेल्सन यांसारख्या अन्य विशिष्टांच्या प्रतिरूपणांनाही लागू पडते. मग तेथील ऐतिहासिक व प्रदेशात्मक वैशिष्टे ही 'खरीखुरी' असोत – उदाहरणार्थ नेल्सन वा स्नोडन, किंवा 'काल्पनिक' असोत – उदाहरणार्थ, मिस्टर टोबिअस शँडी वा जेकब

खोली, त्यामुळे कोणताच फरक पडणार नाही (ते कसे हे आपण पुढे पाहूच.)

शिवाय, प्रतिरूपण हे व्यक्तिविशिष्ट असो की सार्वत्रिक असो, त्यामुळे कसलाच फरक पडत नसतो. व्यक्तिरेखाटणचित्राचे उद्दिष्ट व्यक्तिविशिष्ट प्रकारच्या प्रतिरूपणाचे असले, तरीही सार्वत्रिक स्वरूपाचे प्रतिरूपण अशी काहीतरी चीज अस्तित्वात असतेच. ॲरिस्टॉटलने नाटकाच्या संदर्भात व जोशुअ रेनल्डझ[भा२] यांने चित्रकलेच्या संदर्भात (रस्किनने[भा३] नाक मुरडले असले, तरीसुद्धा, अगदी अचूकपणे) ही गोष्ट दाखवून दिलेलीच आहे. कोल्ह्याच्या शिकारीचे किंवा तित्तिर पक्ष्यांच्या थव्याचे चित्र जेव्हा एखादा आश्रयदाता विकत घेतो, तेव्हा त्या चित्रांतून कोल्ह्याच्या विशिष्ट शिकारीचे किंवा तित्तिर पक्ष्यांच्या विशिष्ट थव्याचेच प्रतिरूप प्राप्त झालेले असते, म्हणून काही तो ते चित्र घेत नसतो; तर अशी चित्रे त्या प्रकारच्या गोष्टीचे प्रतिरूपण करणारी असतात; म्हणूनच तो ती चित्रे विकत घेत असतो आणि बाजाराची मागणी पुरी करणाऱ्या चित्रकाराला याची उत्तम जाण असते. कोल्ह्याची शिकार व पक्ष्यांचा थवा यांना तो नमुनारूप बनवतो. म्हणजे ज्याला ॲरिस्टॉटल सार्वत्रिक म्हणतो, त्या तऱ्हेचे प्रतिरूपण तेथे तो करीत असतो. अशा तऱ्हेच्या सार्वत्रिक स्वरूपाच्या प्रतिरूपणातून रस्किनच्या मते कलेची निर्मिती कधीही होऊ शकत नाही, पण [खरे पाहता] अशी कलानिर्मिती जरूर होऊ शकते. अर्थात ते प्रतिरूपण असते किंवा सार्वत्रिकीकरण करणारे प्रतिरूपण असते, हे त्याचे कारण नसून त्याची हाताळणी सच्चा कलावंताने केलेली असल्याने सदर चित्र खऱ्या कलेच्या पातळीपर्यंत पोहचू शकते, हेच त्याचे खरे कारण होय. टर्नरच्या बाबतीत खुद्द रस्किनलाही याचा प्रत्यय आलेला होता. सार्वत्रिक प्रतिरूपणाविरुद्ध त्याने प्रकट केलेले हे पूर्वग्रह म्हणजे एकोणिसाव्या शतकातील इंग्लिश स्वच्छंदतावादी मतप्रणालीचा एक खास मासलाच होय. बुद्धिमत्तेच्या प्रभावामुळे कला ही थंड, भावनाशून्य आणि म्हणून अकलात्मक बनते, अशी स्वच्छंदतावाद्यांनी समजूत करून घेतलेली होती आणि म्हणून कलेची बुद्धिमत्तेपासून फारकत करण्यासाठी कलाक्षेत्रातून 'सार्वत्रिकते'ची हकालपट्टी करण्याचा तो एक प्रयत्न होता.

३.३ प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल यांचे प्रतिरूपणविषयक विचार

सौंदर्यशास्त्रावर लेखन करणारे बहुसंख्य आधुनिक लोक 'अनुकरण निकृष्ट असते, सर्व कला अनुकरणात्मक असते म्हणून सर्व कला निकृष्ट असते', असे संवाक्य प्लेटोच्या माथी चिकटवीत असतात. येथे 'अनुकरण' या शब्दाचा अर्थ मी ज्याला प्रतिरूपण म्हणतो, तोच आहे आणि म्हणून पुढे ते लोक असेही सांगत राहतात :

'प्लेटो आपल्या नगरीतून कलेची हकालपट्टी करतो.' माझ्या ठाम विधानाच्या समर्थनार्थ मी आधार देत बसणार नाही. जो अपराध जवळ जवळ सार्वत्रिकच आहे, त्यासाठी मूठभर अपराध्यांची अब्रूच चवाट्यावर मांडण्याची गरज नाही.[२]

प्लेटोच्या 'कलेवरील हल्ला' ही एक मिथ्यकथा आहे आणि ज्या मंडळींनी तिचे नवशोधन करून तिला चिरस्थायी करून टाकले आहे, त्यांच्या विद्वत्तेवर या मिथ्यकथेचा जिवंतपणा अगदी झगझगती प्रकाश टाकणारा आहे. वस्तुस्थिती आहे, ती मात्र अशी : (१) प्लेटोच्या *रिपब्लिक*मध्ये सॉक्रेटिस काव्याची वर्गवारी दोन प्रकारांत करतो : एक प्रतिरूपणात्मक काव्य आणि दोन, तसे नसणारे काव्य (३९२ डी); (२) प्रतिरूपणात्मक काव्याच्या विशिष्ट प्रकाराला तो रिझविणारे काव्य मानतो. परंतु अनेक कारणांस्तव हे प्रकार अनिष्ट ठरवून बाल-नागरिकांच्या पाठशाळेतूनच केवळ नव्हे, तर उभ्या नगरीतून या विशिष्ट प्रकारांची तो हकालपट्टी करतो (३९८ए); (३) 'डायलॉग'मध्ये नंतर तो आपल्या मूळच्या वर्गवारीविषयी समाधान व्यक्त करतो (५९५ ए); (४) या वेळी आपला हल्ला प्रतिरूपणात्मक काव्याच्या संपूर्ण क्षेत्राला लागू व्हावा इतका विस्तारशील बनविण्यासाठी तो नव्या युक्तिवादांनी हालवून खुंटा बळकट करून ठेवतो (५९५ सी, ६०६ डी); (५) आणि सर्वच प्रतिरूपणात्मक काव्याची हकालपट्टी करतो; परंतु अप्रतिरूपणात्मक काव्याच्या काही प्रकारांना मात्र तो राहू देतो (६०७ ए).

अर्थात, कलेची आधुनिक संकल्पना अथवा त्या संकल्पनेत अनुस्यूत असणारे कोणतेही दृष्टिकोण प्लेटोवर लादू पाहणे, हे कालविपर्यासी ठरते. प्लेटो हा कलेसंबंधी लिहीत नसून काव्यासंबंधी लिहीत आहे आणि फक्त दाखलाच द्यायचा म्हणून चित्रकलेचा उल्लेख करीत आहे. पण माझी तक्रार याविषयी नाही. वरील परिच्छेदांपैकी पहिल्यामध्ये 'कला' या शब्दाच्या जागी 'काव्य' हा शब्द ठेवून पहा; सदर विधाने कशी सर्वस्वी असत्य आहेत, हे अधिकच उघड होईल.

आपल्या आदर्श नगरीतून कलावंताच्या किंवा कवीच्या प्लेटोप्रणीत हकालपट्टीविषयीच्या या मिथ्यकथेचे मूळ *रिपब्लिक*मध्ये ३९८ ए या स्थळी आलेल्या एका उताऱ्याच्या आकलनात आहे. तो उतारा असा : "एक पवित्र, अपूर्व आणि आल्हादक विभूती म्हणून त्याच्याविषयी आपण मनोमन आदरभाव बाळगला पाहिजे. आपण त्याला सांगितले पाहिजे की, आपल्या नगरीत त्याच्यासमान दुसरा कोणी नाही आणि अशा कोणाही व्यक्तीला येथे मज्जावच आहे. त्याच्या अंगाला उटी लावून आणि सर्वश्रेष्ठत्वाचा मुकुट त्याच्या मस्तकावर ठेवून त्याची रवानगी आपण दुसऱ्या नगरीत केली पाहिजे; तसेच आपल्या हितासाठीच, त्याच्याहून रुक्ष आणि कमी रंजक अशा कवीची आणि कथकाची आपण नेमणूक केली पाहिजे व त्यांनी आपल्यासाठी

सत्पुरुषांचे प्रवचन प्रतिरूपणात्मक पद्धतीने केले पाहिजे.'' प्लेटोचा चुकीचा अर्थ लावणारे भाष्यकार छातीठोकपणे सांगतात की, कवी हा कवी या नात्यानेच या हकालपट्टीचा बळी आहे. परंतु मी मुळातून उद्धृत केलेले विधान त्यांनी शेवटपर्यंत नीट वाचले असते, तर हकालपट्टीचा बळी कोणताही सरसकट कवी नसून तेथे एक विशिष्ट प्रकारचा कवी अभिप्रेत आहे, हे त्यांना उमगले असते, तसेच त्यामागे कोणत्या गोष्टी आहेत, त्याचे त्यांनी स्मरण ठेवले असते, तर तेथे कोणत्या विशिष्ट प्रकारचा कवी अभिप्रेत आहे, हेही त्यांना कळून चुकले असते : केवळ प्रतिरूपणकार ठरणारा हरेक प्रकारचा कवी तेथे अभिप्रेत नाही; क्षुल्लक आणि घृणास्पद गोष्टींचे प्रतिरूपण करणारा तो एक रंजनकार (विलक्षण वाकबगार आणि मनोवेधक रंजनकार ही गोष्ट अर्थातच मान्य) आहे : शेतीच्या खळ्यावरील गावंढळ गीतांचा गलका किंवा तत्सम गोष्टी करणाऱ्या व्यक्तीसारखाच तो एक असतो. (३९६ बी). प्रतिपादनाच्या प्रस्तुत टप्प्यावर (विभाग ३रा) काही एक प्रकारच्या कवींनाच नव्हे, तर विशिष्ट प्रतिरूपणकार कवीलाही नगरीत राहण्याची मुभा देण्यात आलेली आहे : असे कवी की 'जे सत्पुरुषांचे प्रवचन प्रतिरूपणात्मक पद्धतीने करतील.'

दहाव्या विभागात प्लेटोची भूमिका बदलेली आहे खरी, पण ती सर्वच कविता प्रतिरूपणात्मक असते, या मताच्या रोखाने बदललेली नाही. बदल झालेला आहे, तो असा : तिसऱ्या विभागात क्षुद्र आणि असत् गोष्टींचे प्रतिरूपण करणारे म्हणून काही विशिष्ट प्रकारच्या प्रतिरूपणात्मक काव्याची हकालपट्टी झालेली असेल, तर दहाव्या विभागात प्रतिरूपणात्मक असते, एवढ्याच कारणासाठी सर्व प्रतिरूपणात्मक काव्याची हकालपट्टी झालेली आहे. ग्रंथारंभीच्या काही वाक्यांतच 'सर्व प्रतिरूपणात्मक काव्याला हद्दपार करणाऱ्याचे' ठरविल्याबद्दल सॉक्रेटिस स्वतःची जी पाठ थोपटून घेतो, त्यावरूनच हे उघड झालेले आहे. मात्र त्यात यच्चयावत सर्वच काव्याची हकालपट्टी अभिप्रेत आहे, असे एखाद्या वाचकाला वाटेल, हे प्लेटोच्या डोक्यात चुकूनही आले नसेल. कारण 'देवांची स्तोत्रे आणि सत्पुरुषांची प्रवचने असणाऱ्या काव्याच्या प्रकारालाच फक्त आपण मुभा दिली पाहिजे' असे सॉक्रेटिस म्हणतो. (६०७ ए). त्यावर सर्वच्या सर्व काव्याला मज्जाव करावयाचा नव्हता काय? अशा तऱ्हेची तक्रारखोर विचारणा कोणाही पात्राने केलेली नाही.

प्लेटोने शोकात्मिका आणि सुखात्मिका हे काव्यप्रकार प्रतिरूपणात्मक वर्गात गणले आहेत. त्याने तिसरा विभाग लिहिला, तेव्हा 'आदर्श राज्या'त एका विशिष्ट प्रकारच्या नाटकाला माझ्या मते बव्हंशी इस्कीतियन धर्तीच्या नाटकाला[भा४] मुभा द्यायची, असा त्याचा मनोदय झालेला असावा. जेव्हा त्याने दहावा विभाग लिहिला त्या वेळी त्याचा दृष्टिकोण अधिक ताठर बनला होता. मग एकजात साऱ्या नाटकांना

मज्जाव झाला आणि पिंडार[भा५] हा ज्या काव्यप्रकाराचा प्रमुख प्रतिनिधी ठरतो, तेवढाच काय तो काव्यप्रकार आपल्यापाशी शिल्लक उरतो, असे अखेर त्याला आढळून आले.

पूर्वग्रहविरहित दृष्टीने ज्या दहाव्या विभागाचा पूर्वार्ध कोणीही वाचील[३] तर त्याला दिसून येईल की, सर्वच्या सर्व प्रकारच्या काव्यावर हल्ला करण्याचा आपला मनोदय आहे किंवा सर्वसामान्यत: काव्य हेच आपण प्रतिरूपणात्मक मानतो, असे प्लेटो आपल्या वाचकांना कधीही सांगताना दिसत नाही. जवळ जवळ पन्नासहून अधिक स्थळी प्लेटोने represent (किंवा प्रतिरूपण करणे) किंवा त्याचा सगोत्र असा शब्द इतक्या साक्षेपाने योजिलेला आहे की चाललेली चर्चा एकंदर वा सर्वसाधारण काव्याविषयीची नसून केवळ प्रतिरूपणात्मक काव्याबद्दलची आहे, याचा विसर वाचकाला कधीच पडू नये.[४] त्याला हेही दिसून येईल की, प्लेटोने होमरवर जो पत्त्यामुद्द्यानिशी टीकेचा हल्ला चढविला आहे, त्याचे कारण होमर[भा६] हा कवींचा सम्राट होता, हे नसून तो शोकात्मिकांचा सम्राट होता हे आहे. (यावर हल्ल्याच्या प्रारंभी आणि पुन्हा शेवटी भर देण्यात आलेला आहे. ५९८ डी, ५०७ ए). प्रतिरूपण करणारा कवी आणि 'चांगला' कवी यांत साक्षेपाने भेद्र करण्यात आलेला आहे, हे त्याला आढळेल. (५९८ ई). पुढच्याच वाक्यात विरोधाने चांगला कवी जे करतो, ते 'प्रवचन असते' असे स्पष्ट केलेले आहे व त्यावरून उघड होते की, 'प्रतिरूपणकारा'शी विरोधी अशा मूळच्या शब्दप्रयोगात चांगला कारागीर किंवा चांगला हस्तव्यावसायिक असा अर्थ अभिप्रेत आहे. ६०५ डी मध्ये असे सांगितले आहे की, होमर किंवा शोकात्मिकाकार आपणास ज्या वेळी त्याने प्रतिरूपित केलेल्या नायकाच्या दैवदुर्विलासाविषयी शोक करायला लावतो, तेव्हा 'चांगला कवी' म्हणून त्याची आपण प्रशंसा करतो. परंतु ही प्रशंसा अनाठायी आहे, असे तेथे पुढे सॉक्रेटिस म्हणतो. (६०५ ई). अंतिमत: तो जेव्हा थोडीशी माघार घेत आरोपीच्या समर्थनार्थ जे काय मांडणे शक्य असेल ते आपण सहानुभूतीने ऐकून घेऊ, असे वचन देतो, तेव्हा पुन्हा तो जुन्याच भेदावर जोर देत असतो : 'काव्य' हा आरोपी कधीच नव्हता, तर 'रंजनात्मक काव्य' म्हणजेच प्रतिरूपण हाच आरोपी होता. (६०७ सी, 'या जातीचे काव्य' ६०७ ई).

मी प्लेटोचे समर्थन करीत नाही किंवा माझ्या स्वत:च्या सौंदर्यविषयक तत्त्वांचा त्याच्या लेखनावर आरोप करीत नाही. वास्तविक रंजक काव्य आणि प्रतिरूपणात्मक काव्य यांमध्ये अभेद कल्पिण्याचा गंभीर घोटाळा करण्याचा अपराध तो करीत होता, असे मला वाटते. कारण रंजक कला हीसुद्धा वास्तविक प्रतिरूपणात्मक कलेचाच एक प्रकार आहे. दुसरा प्रकार म्हणजे यातुविद्यात्मक कला. कालप्रवाहाला उलटी गती देऊन ग्रीकांच्या ऱ्हासकालीन रंजककलेचा मोहरा आर्ष कलेकडे वळवायचा,

अशी प्लेटोची आकांक्षा होती, हे मी पाचव्या प्रकरणात स्पष्ट करणारच आहे. पण आपले हे ईप्सित साध्य करण्यासाठी त्याने प्रतिरूपणात्मक काव्यावर हल्ला करण्याचे चुकीचे साधन उपयोगात आणले. (अर्थात ते खरोखर साधता आले वा नाही, ही गोष्ट अलाहिदा!). त्याने सॉक्रेटिसी पद्धतीचा पुरेशा जोमदार रीतीने उपयोग केलेला नाही. तसा तो करता, तर त्याने पुढील सवाल स्वत:वर ओढवून घेतला असता : 'मुदलात काव्य म्हणजे काय, यासंबंधी निश्चित असे मत बनविण्यापूर्वी प्रतिरूपणात्मक काव्याची चर्चा आपल्याला कशी बरं करता येईल?'

प्लेटोच्या प्रतिपादनाविषयी व्यापक आणि सर्वंकष प्रमाणावर जो अपसमज पसरलेला आहे, त्याचे कारण निदान काही प्रमाणात तरी, वरील मूलभूत प्रश्न उपस्थित करण्यात प्लेटोला जे अपयश आले, त्यात साठविलेलं आहे, हे नि:संशय. पण याने अपसमजाचे निराकरण होणे तर शक्य नाहीच; पण समर्थन होणे तर त्याहूनही कठीण आहे. प्रतिरूपणात्मक रंजक काव्यावरील प्लेटोचा हल्ला सर्वच काव्यावरील हल्ला आहे, असे आधुनिक वाचकांना वाटते, याचे कारण त्यांची स्वत:ची मते एका सिद्धान्ताच्या धुक्याने शबलित झालेली आहेत. तो सिद्धान्त म्हणजे कला आणि प्रतिरूपण यांत अभेद कल्पिणारा प्रचलित सवंग सिद्धान्त होय. प्लेटो स्वत: शक्य तेवढी मनाई करीत असतानाही हे लोक आपापला सिद्धान्त बरोबर घेऊन प्लेटोच्या संहितेप्रत पोचतात आणि तो सिद्धान्त बळेबळेच त्या संहितेवर आरोपित करतात.

या प्रचलित सवंग सिद्धान्ताचा पगडा अभिजात साहित्याचा व्यासंग करणाऱ्या लोकांच्या मनावर जोपर्यंत आहे, तोपर्यंत प्लेटोचे म्हणणे प्रत्यक्षात काय आहे, याचा उलगडा त्यांना होईल, अशी अपेक्षा करण्यात अर्थ नाही; तरी पण अभिजात साहित्याच्या व्यासंग क्षेत्रात हे जे जबरदस्त कुभांड प्रसृत झालेले आहे, त्याविरुद्ध आपला निषेध का नोंदवायचा नाही, याला तसे काही सबळ कारण नाही.

यावर वाचकांना अशी विचारणा करावीशी वाटेल की, मग ॲरिस्टॉटलचे काय? कला ही मूलत: प्रतिरूपणात्मकच असते, असे तोसुद्धा मानीत नव्हता का?

तो तसे मानीत नव्हता, ही गोष्ट त्याने *पोएटिक्स*च्या प्रारंभीच स्पष्ट केलेली आहे. प्रतिरूपणात्मक आणि अप्रतिरूपणात्मक कलेमध्ये प्लेटोने केलेला सुपरिचित भेद ॲरिस्टॉटलनेही स्वीकारलेला आहे. उदाहरणार्थ, संगीताचे काही प्रकार प्रतिरूपणात्मक असले तरी त्याचे सर्वच प्रकार तसे नसतात, असे तो मांडतो. अर्थातच या दोहोंत व्यवच्छेदक रेषा कोठे ओढायची याबाबत मात्र तो प्लेटोच्या मताला सर्वस्वी अनुसरत नाही, हे खरे आहे. 'डिथिरॅम्ब'[भा७] नामक ज्या काव्यप्रकाराला तो प्रतिरूपणात्मक मानतो त्याला प्लेटोने अप्रतिरूपणात्मक गणले होते, तर ज्या महाकाव्य या प्रकाराला त्याने सर्वथैव प्रतिरूपणात्मक गणले, त्याला प्लेटोने आंशिकदृष्ट्या प्रतिरूपणात्मक

वर्गात घातले होते. परंतु नाटक हे प्रतिरूपणात्मक असते आणि प्रतिरूपणात्मक कलेचे उद्दिष्ट भावनोद्दीपन हे असते, तेव्हा नाटक हे प्रामुख्याने भावनोद्दीपन असते, या प्लेटोच्या म्हणण्याशी तो सहमतच आहे. शोकात्मिकेच्या संदर्भात ही भावना करुणा आणि भीती यांची मिळून बनलेली असते. नाट्यप्रयोगाद्वारे प्रेक्षकांच्या अंत:करणात उद्दीपित होणाऱ्या भावना (नाट्यगृहातील प्रत्यक्ष प्रयोगामुळे त्या जेथे अगदी प्रक्षुब्धतेच्या थरापर्यंत उद्दीपित होत असतात निदान तेथे तरी) नित्य व्यवहाराच्या कार्यात व्यत्यय आणतात, या प्लेटोच्या मताशी तो सहमत आहे. *रिपब्लिक* ६०७ डीमध्ये सॉक्रेटिसने जे कार्य अर्ध्यावर सोडले होते, ते पूर्ण करण्याची जबाबदारी त्याने हेतूत:च स्वत:कडे घेतली. आपले हे कार्य त्याने पुढील शब्दांत मांडले आहे : 'जे प्रत्यक्ष कवी नाहीत, पण कवितेचे चाहते आहेत अशा तिच्या पुरस्कर्त्यांनाच कविता आल्हाद देणारी असते, असे नव्हे; तर एका नगरीला आणि अवघ्या मानवी जीविताला ती पथ्यकारक असते, हे तिच्या वतीने गद्य स्वरूपात पटवून देणे.' येथील 'ती' या सर्वनामाचा संदर्भ पाहिल्यास ते सर्वनाम 'काव्य' या अर्थी अभिप्रेत असल्याचे दिसत नाही, तर 'सुखार्थ काव्य म्हणजे प्रतिरूपण' (६०७ सी), या अर्थीच ते अभिप्रेत आहे. आपण अशा समर्थकाची भूमिका स्वीकारल्याचा दावा ॲरिस्टॉटल करीत आहे आणि त्याचे *पोएटिक्स* (अथवा नवशिक्या नाटककारांना केलेल्या सूचनांच्या जंत्रीहून अधिक काहीतरी सांगणारा त्याचा छोटासा भाग) सॉक्रेटिसची गद्य भाषणाविषयीची मागणी पूर्ण करण्यासाठी रचले गेलेले आहे.

तेव्हा *पोएटिक्स* हा ग्रंथ कोणत्याही अर्थाने काव्याचे समर्थन नाही. तो ग्रंथ सुखार्थ काव्य किंवा प्रतिरूपणात्मक काव्याचे समर्थन आहे. त्यात अनुसरलेली पद्धती साधी आणि सुपरिचितच आहे. रंजनपर कलेचे रसिकांवर जे परिणाम होत असतात, त्यांचे मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्लेटोने ज्या एका टप्प्याशी आणून ठेवले होते, तेथून ते पुढील टप्प्यापर्यंत पोचवून ही गोष्ट साधलेली आहे. शोकात्मिकेमुळे प्रेक्षकांच्या ठायी करुणा आणि भीती या भावना उत्पन्न होतात. या भावनावेगाच्या जडशील दडपणाने व्याप्त झालेल्या मनाचा व्यावहारिक जीवनाशी असणारा सांधा निखळतो. येथवर ॲरिस्टॉटल आणि प्लेटो यांच्यात एकमत आहे. या आधाराच्या बळावर प्लेटो ताबडतोब पुढील निर्णयाप्रत येऊन ठेपतो : तेव्हा शोकात्मिका ही श्रोत्यांच्या व्यावहारिक जीवनाला अगदी विघातक ठरते. (वाचकांच्या ध्यानात येईल की, मूलत: हे प्रतिपादन शोकात्मिकेच्या धार्मिक किंवा यातुविद्यात्मक रूपांबाबत कधीच अभिप्रेत नव्हते; त्या संबंधात ते सर्वस्वी गैरलागू ठरले असते. अस्सल कला म्हणून शोकात्मिकेच्या संदर्भात तर ते अधिकच अप्रस्तुत ठरते; मात्र ते शोकात्मिकेच्या रंजनात्मक रूपालाच काय ते लागू पडते.). या विश्लेषणात आणखी एका मधल्या पायरीची भर ॲरिस्टॉटल

घालतो. त्याच्या मते, शोकात्मिकेमुळे उद्‌भवणाऱ्या भावना या प्रेक्षकांच्या मनावर दडपणासारख्या भारभूत होऊ दिल्या जात नाहीत. शोकात्मिकेचा प्रयोग पाहण्याच्या अनुभवाद्वारे त्या विसर्जित केल्या जातात. शोकात्मिका जेव्हा संपते, तेव्हा भावनांच्या विरेचनामुळे श्रोत्यांचे मन करुणेने वा भीतीने जडावून जात नाही, तर उलट भावनांचा भार ओसरून ते हलके झालेले असते. तेव्हा प्लेटो समजत होता, त्याहून उलटाच परिणाम घडून येत असतो.

ॲरिस्टॉटलचे हे विश्लेषण मात्र कलाविषयक सिद्धान्तात भर घालण्याच्या दृष्टीने (अर्थातच) नव्हे, तर रंजनाच्या सिद्धान्तात भर घालण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरते. आता रंजनकलेच्या बाबतीत प्लेटोचे जे खरेखुरे आक्षेप होते, त्यांना ॲरिस्टॉटलने उत्तर दिलेले आहे की नाही, हा प्रश्न सर्वस्वी अलाहिदा. प्लेटोचे रंजन कलेसंबंधीचे विवेचन एकूण *रिपब्लिक*मधील केवळ प्रसंगोपात उद्‌भवलेली एक गोष्ट आहे. *रिपब्लिक*मध्ये अनेकानेक तऱ्हेचे विषय हाताळले गेलेले होते. तरीसुद्धा तो ग्रंथ म्हणजे एखादा ज्ञानकोश किंवा विश्वकोश नाही; तो प्राय: एका विशिष्ट समस्येभोवती केंद्रीभूत असणारा असा ग्रंथ आहे आणि सदर समस्येवर प्रकाश टाकण्यापुरतेच विविध प्रकारचे विषय त्यात समावेशित करून चर्चिले गेले आहेत. ग्रीक जगाचा ऱ्हास ही त्यातली समस्या आहे : त्या ऱ्हासाची लक्षणे, त्याची कारणे आणि त्यावरील संभाव्य उपाययोजना. प्लेटोने हे रास्तपणे मांडले आहे की ऱ्हासलक्षणांपैकी एक लक्षण म्हणजे नव्या रंजनकलेने जुन्या यातुविद्यात्मक धार्मिक कलेवर केलेली कुरघोडी! प्लेटोच्या काव्यचर्चेचे मूळ वास्तवाच्या जिवंत जाणिवेत रुतलेले आहे : जुन्या आणि नव्या कलेतील भेद म्हणजे ऑलिंपिया पेडिमेंट आणि प्रॅक्सिटीलिस[भा८] या वास्तुशिल्पामधील भेद प्लेटोला नेमका माहीत होता आणि या भेदाचे विश्लेषण करण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. त्याचे विश्लेषण अपूर्ण आहे. ऱ्हासकालीन नवी कला म्हणजे अतिप्रक्षोभक आणि अतिभावनोत्तेजक विश्वामधील कला आहे, असे त्याला वाटते. परंतु वास्तविक उलटच प्रकार आहे. ती भावनिकदृष्ट्या मृतप्राय बनलेल्या विश्वाची कला आहे. या विश्वातील रहिवाश्यांना ती निष्प्रभ आणि शिळी वाटत होती. वास्तविक ती ओसाड भूमीची कला आहे. [ख्रिस्त पूर्व] चवथ्या शतकातील नवीन पिढीच्या अनुभवातून प्राप्त झालेल्या जाणकारीच्या बळावर प्लेटोची तथ्ये ॲरिस्टॉटल सुधारून घेत आहे. मात्र त्या तथ्यांचे प्लेटोने जाणलेले महत्त्व तो गमावून बसलेला आहे. यांमधील विरोध त्याला जाणवेनासा झालेला होता. ऱ्हासकालीन ग्रीसच्या अंतिम टोकावर उभा राहून प्लेटो एखाद्या द्रष्ट्याप्रमाणे नैराश्याच्या अंधकाराला भेदून आपली दृष्टी पलीकडे पोचवीत आहे आणि तो ऱ्हास थांबवण्यासाठी आपल्या वीरोचित मनोवृत्तीच्या सर्व शक्ती पणाला लावीत आहे. नव्या हेलिनिस्टिक [म्हणजे ग्रीक] विश्वाचा रहिवासी

बनलेल्या ॲरिस्टॉटलला हा अंधकार अजिबात दिसत नाही; मात्र तो अंधकार तेथे आहे.

३.४ तंतोतंत प्रतिरूपण आणि भावनात्मक प्रतिरूपण

ज्या व्यक्तिरेखाटनचित्राच्या दाखल्यापासून आपण प्रारंभ केला, त्याकडे पुन्हा वळू. 'चांगल्या सादृश्या'च्या नावाखाली आश्रयदात्याला काय हवे असते आणि चित्रकार काय पुरवीत असतो? एखाद्या चित्राचे मूळ विषयाशी सादृश्य जमले आहे, असे जेव्हा म्हणतात, तेव्हा सर्वसामान्य समजूत अशी दिसते की मूळ विषयाकडे पाहणाऱ्याला जाणवणारा रूपरंगाचा आकृतिबंध आणि चित्रातील आकृतिबंध या दोहोंमध्ये सादृश्य प्रतीत होत असते; पण खरे तर त्यामधील अभिप्राय असा नसतोच.

रचित वस्तू मूळ विषयाशी जुळणे (ज्याला मी तंतोतंत प्रतिरूपण म्हणतो) ही काही प्रतिरूपणकलेची व्याख्या नव्हे; तर मूळ विषय पाहून जागृत होणारी भावना हुबेहूब जुळणे (मी त्याला भावनात्मक प्रतिरूपण म्हणतो), ही खरी व्याख्या ठरेल. जेव्हा एखादे व्यक्तिरेखाटनचित्र हे ते काढवून घेणाऱ्या व्यक्तीसारखे आहे, असे म्हटले जाते तेव्हा प्रेक्षकाच्या दृष्टीने त्याचा अर्थ असा असतो की, सदर चित्राकडे तो प्रेक्षक जेव्हा जेव्हा पाहतो, तेव्हा तेव्हा चित्र काढवून घेणाऱ्या व्यक्तीसमोर आपण उभे आहोत, असा 'जणू काही त्याला भावप्रत्यय येतो.' प्रतिरूपण करणारा कलावंत या नात्याने साधायचे जे उद्दिष्ट असते ते हेच होय आणि तो रचित वस्तू अशा धाटणीची घडवीत असतो की, ती पाहून प्रेक्षकाला तसाच भावप्रत्यय यावा. मूळ वस्तूचे तंतोतंत प्रतिरूपण ही गोष्ट एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच साधत असते. मात्र त्या मर्यादेपलीकडचे म्हणून जे काही असते, ते तंतोतंत प्रतिरूपणापासून कौशल्याने दूर जाऊनच साधले जात असते. इतर कौशल्याच्या धाटणीचे असणारे हे कौशल्य म्हणजे इष्ट साध्याच्या पूर्तीसाठी उपयोजिलेले एक साधनच असते आणि विशिष्ट प्रकारच्या प्रेक्षकवर्गावर विशिष्ट रचित वस्तूचा कशा प्रकारचा परिणाम होत असतो, याचे निरीक्षण करून, म्हणजे अनुभवाच्या बळावरच ते साधन साध्य करून घेतलेले असते व अशा रीतीने या अनुभवातून (अशा अनुभवातील काही भाग शिक्षणाद्वारे इतरांच्या अनुभवातूनही संक्रमित झालेला असू शकतो.) कलावंताला आपल्या प्रेक्षकांच्या ठायी इच्छित तो परिणाम जागृत करण्याची क्षमता साध्य होत असते.

तेव्हा प्रतिरूपण करणाऱ्या कलावंताच्या कृती, जर का मूळ वस्तूंच्या हुबेहूब नकला नसतील. तर ते काही कलावंताच्या क्षमताहीनतेचे लक्षण ठरत नाही. तसे असते तर छायाचित्रण यंत्राने घेतलेली चित्रे, कमीअधिक प्रमाणात का होईना, सरसकट

बनावटच असतात; कारण व्यक्तिरेखाटनकार तंतोतंत सादृश्यनिर्मितीची इच्छा धरीत नसतो.[५] व्यक्तिरेखाटण करवून घेणाऱ्या व्यक्तीच्या ठायी दिसणाऱ्या काही गोष्टी कलावंत जाणूनबुजून वगळीत असतो. काहींना थोडीफार मुरड घालीत असतो, नसलेल्या अन्य काही जादा गोष्टींची भरही घालीत असतो आणि हे सारे तो एवढ्या पद्धतशीरपणे करीत असतो की त्याद्वारे होणारी निर्मिती ही मुळाशी 'सदृश'च आहे असे आपल्या आश्रयदात्यांना वाटावे. माणसे किंवा वस्तू यांच्याकडे आपण ज्या भावनेतून पाहत असतो, त्या भावनेनुसार या गोष्टी वेगळ्या वाटत असतात. आपण ज्याला भितो, असा हिंस्त्र पशू आपल्याला भीत नसतो, तर आपणास जेवढा दिसला असता, त्याहून मोठा दिसतो. त्याचे दात आणि पंजे तर विशेषच मोठे दिसतात. एखाद्या पर्वतावर चढत असल्याची आपण जेव्हा कल्पना करीत असतो, तेव्हा सदर पर्वत असतो त्याहून अधिक उभट आणि दुर्गम वाटू लागतो. एखाद्या व्यक्तीविषयी भयमिश्रित अपूर्वाईची भावना वाटत असेल, तर त्या व्यक्तीचे डोळे आपणास अधिक मोठे आणि भेदक वाटतात. अशा व्यक्तींची वा वस्तूंची छायाचित्रे वा तंतोतंत रेखाटने भावनिकदृष्ट्या मूलसदृश असणारच नाहीत आणि एखादा चतुर चित्रकार योग्य ती अतिशयोक्ती करून त्याद्वारे भावनिकदृष्ट्या अचूक वाटण्याजोगी सादृश्यनिर्मिती करील. येथे अचूक या शब्दाचा अर्थ कलावंताच्या मनातील विशिष्ट प्रेक्षकाच्या दृष्टीने अचूक, असा अभिप्रेत आहे.

अशा रीतीने कलेतील प्रतिरूपण आणि यथातथ्यवाद ही दोन्ही एक नव्हेत, त्याचप्रमाणे यथातथ्यवाद हा तंतोतंत प्रतिरूपणाशीही एकरूप ठरत नाही. तर साधारणत: स्वाभाविक निकोप नजरेला सर्वसामान्य जाणिवेतील विश्व जसे दिसते आणि ज्याला निसर्ग म्हणून आपण संबोधितो, त्याच्या तंतोतंत प्रतिरूपणाशीच फक्त कलेतील प्रतिरूपण एकरूप असते. ब्रूगेलची प्राणी-राक्षस धाटणीची चित्रे, स्ट्रिंड्‌बर्गचे *स्पूक सोनाटा*, पो याच्या रोमांचकारी भयकथा, बिअर्डस्लीची अद्‌भुत आणि कल्पनारम्य रेखाचित्रे, तसेच अतिवास्तववादी रंगचित्रे[भा१] ही काटेकोरपणे आणि शब्दश: प्रतिरूपणात्मक असतात; पण त्यांच्याद्वारे ज्या विश्वाचे प्रतिरूपण होत असते, ते काही सर्वसाधारण जाणिवेतील विश्व नसते. उन्मादातील वाचाळ कविलक्षणतेचे किंबहुना पागलखान्याच्या कायमच्या रहिवाश्यांचे ते विश्व असते, यात काही शंका नाही; मात्र आपण सर्वांनीच, कधी ना कधी, त्या विश्वाला भेट दिलेली असते.

ठोकळमानाने सांगायचे तर प्रतिरूपणाचे तीन स्तर करून घेऊन त्यांमधील भेद आपणास स्पष्ट करता येईल. पहिला स्तर म्हणजे भाबडे किंवा निवडीचा जवळ जवळ अभावच असणारे प्रतिरूपण. संपूर्ण सादृश्यनिर्मितीचे असाध्य कार्य साधण्यासाठी

हे प्रतिरूपण प्रयत्न करीत असते (किंवा प्रयत्न करीत आहे, असे वाटते). याची उदाहरणे अश्मयुगीन प्राणिचित्रांत आणि इजिप्शियन व्यक्तिशिल्पांत आढळून येतात. मात्र आपण गृहीत धरून चालतो त्यापेक्षा या गोष्टी किती तरी अधिक प्रमाणात संस्कारित झालेल्या असतात, हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. दुसऱ्या स्तरावर वैशिष्ट्यपूर्ण आणि महत्त्वाच्या घटकांची ठोस निवड करून आणि बाकीचे सारे काही खाली दाबून टाकून त्याद्वारे तोच भावनिक परिणाम साधला जातो. फार काय, कदाचित तो तेथे अधिक यशस्वीपणे साधला जात असतो. भावनिक प्रतिसाद उमटविण्याच्या दृष्टीने हे घटक स्वयमेव समर्थ असतात, या अर्थीच त्या घटकांना वैशिष्ट्यपूर्ण आणि महत्त्वाचे म्हणून संबोधिले आहे. उदाहरणार्थ, काही नर्तक आपल्या पदन्यासाद्वारे धार्मिक कर्मकांडातील नृत्याचा एक आकृतिबंध साधीत आहेत आणि समजा की, त्याच्या भावनिक परिणामाची एखाद्याला पुनर्निर्मिती करायची आहे. एखादा आधुनिक प्रवासी असेल, तर तो त्या नर्तकांच्या विशिष्ट क्षणीच्या पवित्र्याचे छायाचित्र घेईल. ज्याचे विचार यथातथ्यवादाने भ्रष्ट झालेले आहेत, असा एखादा आधुनिक काळातला पारंपरिक मतांचा चित्रकार त्याच पद्धतीने त्याचे चित्र रेखाटील; परंतु ते मूर्खपणाचे ठरेल; कारण नृत्याचा भावनिक परिणाम हा आकस्मिक रीतीने घेतलेल्या मधल्याच एखाद्या पवित्र्यावर अवलंबून असत नाही; तर तेथे सलगपणे आरेखित होत जाणाऱ्या एकूण आकृतिबंधावर अवलंबून असतो. अशा स्थितीत नर्तकांना अजिबात फाटा देऊन तो प्रत्यक्ष आकृतिबंधच टिपणे, हे शहाणपणाचे ठरेल.

मळसूत्री चक्राकृती (spiral), चक्रव्यूहसदृश नागमोड (mazes), गोफाकृती (plaits) आणि तत्सम रेखाटने यांसारखी प्रथमदर्शनी सर्वस्वी अप्रतिरूपणात्मक वाटावी अशी 'आदिम' कलारूपे असतात आणि त्यांचे स्पष्टीकरण खात्रीने हेच देता येईल. उदाहरण घ्यायचे तर ला तेन कालखंडातील ख्रिस्तपूर्व केल्टिक कलेत[भा१०] प्रकर्षाने आढळणाऱ्या अनोख्या वर्तुळाकृतींचे घेता येईल; माझ्या कल्पनेप्रमाणे या वर्तुळाकृतींचे स्पष्टीकरण याच पद्धतीने देता येईल. हे आकृतिबंध ज्या समर्थ आणि अगदी वैशिष्ट्यपूर्ण भावनिक परिणामांची निर्मिती साधतात, त्याचे नेटके वर्णन कामोत्तेजकता आणि भयाकुलता यांचे मिश्रण असे मी करीन. हा परिणाम यादृच्छिक खचीतच नसतो. आपण काय करीत आहोत, याची जाणीव केल्टिक कलावंतांना होती व या भावनिक प्रतिक्रियेची निर्मिती ते धार्मिक आणि यातुविद्यात्मक कारणांसाठी करीत असावेत, असा माझा आडाखा आहे. धार्मिक विधिकांडासाठी त्यांचे ते नृत्यांचे आकृतिबंध असत, त्यातून मूलत: विशिष्ट मनोवस्थाच उद्दीपित होत असे आणि आज आपणाला उपलब्ध होणारे आकृतिबंध नृत्याकृतींचीच प्रतिरूपणे असावीत, असा माझा कयास आहे.

एखादी रचित वस्तू ही जेव्हा एखाद्या मूळ वस्तूचे द्वितीय स्तरावर प्रतिरूपण करीत असते, तेव्हा मनोविश्लेषक आणि इतर लोक तिला मूळ वस्तूचे 'प्रतीक' असे कधी कधी संबोधतात. पण 'प्रतीक' हा दिशाभूल करणारा शब्द आहे. या शब्दाद्वारे प्रतीक आणि नक्कल किंवा लेखी आवृत्ती यामध्ये जो भेद असतो तो गुणात्मक असतो असे सुचविले जाते; पण यात भेद असतो तो प्रत्यक्षात प्रमाणाचा असतो. काही माणसे विशिष्ट उद्दिष्टासाठी अमुक एका वस्तूला अमुक एका शब्दाने संबोधायचे याला सहमती दर्शवितात किंवा त्यांच्यात तसा करार होतो, यातूनच प्रतीकाची निवड होते. प्रतीक या शब्दाचा अर्थच मुळी तो असतो. पण या ठिकाणी अशा प्रकारचे काहीच घडत नसते. येथे जे घडते ते म्हणजे निवडक रीतीने केलेले तंतोतंत प्रतिरूपण. हे प्रतिरूपण भावनिक प्रतिरूपणाचेच प्रभावी साधन असते याचा पडताळा प्रत्यक्ष अनुभवातूनच येतो.

'निवड' ही गोष्ट कलावंताच्या प्रत्येक कलाकृतीचा अनिवार्य घटक असते, असे कधी कधी म्हटले जाते; पण ते चुकीचे आहे. खऱ्या कलेत असे काहीच नसते. कलावंत जे पाहतो, ते चित्रित करतो; त्याला जे भावते, त्याची तो अभिव्यक्ती करतो; अनुभवाला वाट करून देत आपले मन पार मोकळे करतो; काही छपवत नाही, की काही बदलत नाही. निवडीसंबंधी बोलत असताना हे लोक जे विवेचन करीत असतात, ते जर वास्तविक कशाचे असेल, तर ते खऱ्या कलाविषयक सिद्धान्ताचे नसून द्वितीय स्तरावरील प्रतिरूपणकलेच्या सिद्धान्ताचे असते. हे लोक चुकीने प्रतिरूपणात्मक कलेलाच खरी कला म्हणून संबोधित असतात.

तिसरा स्तर, हा तंतोतंत प्रतिरूपणाचा सर्वस्वी त्याग करणारा असतो; परंतु येथेही कृती प्रतिरूपणात्मकच असते; भावनिक प्रतिरूपणावर तिचे सारे लक्ष केंद्रित झालेले असते. अशा रीतीने संगीत हे जर प्रतिरूपणात्मक बनायचे असेल, तर बकरीचे ओरडणे, भर वेगातील इंजिनाचा आवाज किंवा मरणोन्मुख माणसाला लागलेली घरघर, अशा गोंगाटाची नक्कल करण्याची गरज नसते. ब्राम्झच्या[भा११] फेल्डिनसामकीट या गीताला पिआनो साथ-संगत करीत असताना हिरवळीवर पडल्या पडल्या वसंत ऋतूत आकाशातील मेघांच्या हालचाली न्याहाळणाऱ्या माणसाच्या कानी जी सुरावट पडत असते, तिच्याशी साधर्म्य असणारी सुरावट पियानोवादक मुळीच काढीत नसतो. मात्र अशा वातावरणात असणाऱ्या माणसाला जो भावप्रत्यय येतो, खूपसा तसाच भावप्रत्यय त्याच्या पियानोद्वारे निघणाऱ्या आवाजातून उद्दीपित होत असतो. कामुकतेच्या विक्षोभक स्थितीत माणसे ज्या ज्या तऱ्हेचे आवाज करीत असतात, तसेच थेट आवाज, नृत्यप्रसंगांना साथ-संगत करणारे एखादे आधुनिक बँड पथक कामोत्तेजक संगीत पेश करीत असताना काढील अथवा काढणार नाही; मात्र तो

भावप्रत्यय ते अत्यंत समर्थपणे आणून देईल. ब्राम्झचे संगीत आणि जॅझ[भा१२] या दोन प्रकारच्या संगीतात तत्त्वत: अभेद सूचित केल्यामुळे जर एखाद्या वाचकाच्या भावना दुखावल्या जात असतील, तर त्याबद्दल मी खेद व्यक्त करतो; पण मी हे सूचन मात्र जाणूनबुजूनच करीत आहे.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.५१] परंतु हे मिथ्यारोपण असते. पुढील छेदक [३.३.] पहा.

२. [पृ.५५] याबाबतीत मी स्वत:च गुंतलेला आहे, पहा 'प्लेटोज फिलॉसॉफी अव्ह आर्ट' माइंडमधील लेख, न्यू सीरीज xxxiv पृ. १५४-१७२ ही प्रामुख्याने इंग्रजांनी केलेली चूक आहे आणि ज्योवेटकृत प्लेटोच्या भाषांतराइतकी (स.१८७२) तरी ती जुनी आहे. इंग्लंडबाहेर हिची बाधा क्रोचेला झालेली आहे; ती प्राय: बोझंकिटच्या हिस्ट्री अव्ह इस्थेटिक्स या ग्रंथाद्वारे झालेली असावी, असा माझा कयास आहे.

३. [पृ.५७] तेही ग्रीकमधून; कारण आपल्याकडची *(इंग्लिश)* भाषांतरे विश्वासार्ह नाहीत. उदाहरणार्थ, एका थोर अधिकारी व्यक्तीच्या अलीकडील पुस्तकात 'We have not brought our chief count against poetry' असे चुकीचे भाषांतर केलेले आढळते. ६०५ सी या ठिकाणचे मूळ वाक्य पाहिल्यास हे भाषांतर 'We have not yet stated our chief accusatiion against it' (त्याविरुद्ध असणारे आमचे आरोप आम्ही मांडलेले नाहीत) असे व्हावयास हवे होते. आता येथील 'त्याविरुद्ध' याचा अर्थ 'प्रतिरूपणाविरुद्ध' असा आहे. कारण तेथे सर्व संदर्भ प्रतिरूपणाचाच आहे. ६०५ बी या स्थळीच्या वाक्प्रयोगाचीही तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. वरील भाषांतरकार मूळ शब्द एकंदर सरसकट काव्याला लागू होतो, असे गृहीत धरून चाललेला आहे.

४. [पृ.५७] आता हे खरे आहे की, अर्थबोध होण्याच्या दृष्टीने आवश्यक असूनही 'प्रतिरूपणात्मक' असे विशेषण मागे प्रत्यक्ष न लावता 'कवी' किंवा 'काव्य' असे नुसते उल्लेख अगदी थोड्या परिच्छेदात तो करतो. (उदाहरणार्थ ६०० ई ५, ६०१ ए ४, ६०६ ए ६, आणि विशेषत: ६०७ बी २,६). यांपैकी एका स्थळीचा अपवाद करता संदर्भदृष्ट्या अन्यत्र सदर विशेषण अभिप्रेत आहेच. अपवादभूत असे स्थळ (६०७ बी ६) हा एक अत्यंत आकर्षक असा परिच्छेद आहे हे खरे; तरी पण त्याचा मोठासा परिणाम प्रस्तुत चर्चेच्या बाबतीत जाणवण्यासारखा नाही.

५. [पृ.६२] हा मुद्दा व्हॅन गॉफ्ने एका पत्रात उत्कृष्टपणे मांडलेला आहे : 'सेरेटनला म्हणावं की माझ्या आकृती अगदी हुबेहूब जमल्या तर मला मनापासून बरे वाटणार नाही, त्या नेमक्या शास्त्रशुद्ध रीतीने रेखायच्या, असा माझा हेतूच नसतो. एखादा छायाचित्रकार एखाद्या खणत असणाऱ्या माणसाचे छायाचित्र काढणार असला, तर खणताना माणूस दिसेल तसे नुसते नक्कीच काढायचे नसते. त्याला सांग की, मायकेल अँजेलोची चित्रे मला प्रशंसनीयच वाटतात; मग त्यातले पाय जादा लांब असले नि नितंब व मांड्या वाजवीहून अधिक रुंद असल्या तरी... खरा कलावंत गोष्टीचे हुबेहूब चित्रण करीत नसतो... त्या जशा भावतात, तशा काढीत असतो.' *लेटर्स,* संपा. फिलिपार्ट (१९३७), पृ. १२८.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.५२] राफेल (१४८३-१५२०) : इटालिअन चित्रकार. टिशियन (१४७७-१५७६) : व्हेनिशिअन चित्रकार. व्हिलॅस्क्वाझ (१५९९-१६६०) स्पॅनिश चित्रकार. रेम्ब्रांट (१६०६-१६६९) डच चित्रकार.

भा२. [पृ.५४] जोशुअ रेनल्ड्झ (१७२३-१७९२) इंग्लिश चित्रकार.

भा३. [पृ.५४] जॉन रस्किन (१८१९-१९००) व्हिक्टोरियन काळातील इंग्लिश लेखक, समीक्षक व चित्रकार; कलांमधील व विशेषत: वास्तुकलेतील गॉथिक पुनरुज्जीवनाच्या चळवळीचा पुरस्कर्ता.

भा४. [पृ.५६] इस्किलिअन: इस्किलस (ख्रि. पू. ५२५/५२४ ते ख्रि. पू. ४५६/४५५) : या ग्रीक नाटककाराच्या नाटकांसंबंधी.

भा५. [पृ.५७] पिंडार (ख्रि. पू. ५१८/५२२ ते ख्रि. पू. ४४६/४३८) : ग्रीक कवी; उद्देशिका या काव्यप्रकाराला प्रतिष्ठा मिळवून देणारा सर्वश्रेष्ठ ग्रीक भावकवी.

भा६. [पृ.५७] होमर (ख्रि. पू. ९वे वा ८वे शतक) : ग्रीक महाकवी; *इलियड* व *ओडिसी* या महाकाव्यांचा कर्ता मानला जातो.

भा७. [पृ.५८] डिथिरँब : प्राचीन ग्रीसमधील वाद्यवृंदाने गायचा काव्याचा प्रकार; डायोनायसस् या देवाच्या उत्सवाच्या प्रसंगी गायले जाई.

भा८. [पृ.६०] ऑलिंपिअन पेडिमेंटस् : ग्रीक स्थापत्यामधील प्राचीन प्रकार.

प्रॅक्सिटलझ् : ख्रि. पू. ३५०च्या आसपासच्या कालखंडातील ग्रीक शिल्पकार; त्या काळातील नव्या शिल्पकलेचा प्रतिनिधी.

भा९. [पृ.६२] पीटर ब्रूगेल (१५२५-१५६९) : फ्लेमिश (म्हणजे फ्लँडर्स या देशातील) चित्रकार; फ्लँडर्स हा पश्चिम युरोपातील देश मध्ययुगामध्ये बेल्जियम, फ्रान्स व हॉलंड या आधुनिक देशांच्या सीमारेषांवरील काही विभागांचा मिळून बनलेला होता.

जोहान ऑगस्ट स्ट्रिण्डबर्ग (१८४९-१९१२) : स्वीडिश आविष्कारवादी (इक्स्प्रेशनिस्ट) नाटककार, कादंबरीकार व कथाकार. कॉलिंगवुडने उल्लेखिलेले मूळ नाटक *Spoksonaten* या शीर्षकाचे असून त्याचे इंग्लिश भाषांतर द *गोस्ट सोनाटा (The Ghost Sonata)* या नावाने प्रसिद्ध आहे.

एडगर ॲलन पो (१८०९-१८४९) : अमेरिकन कवी, कथाकार व समीक्षक; रहस्यकथा व भयकथा यांच्यासाठी प्रसिद्ध.

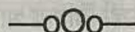
ऑबरि विन्सेण्ट बिअर्डस्लील (१८७२-१८९८) : इंग्लिश रेखाचित्रकार

अतिवास्तववादी रंगचित्रे : अतिवास्तववाद ही अबोध जाणिवांच्या आविष्कारावर भर देणारी चळवळ दोन महायुद्धांच्या दरम्यान दृश्यकलां व साहित्य यांमध्ये निर्माण झाली.

भा१०. [पृ.६३] ला तेन कालखंडातील ख्रिस्त पूर्व केल्टिक कला : ला तेन कालखंड (सुमारे ख्रि. पू. ४५० ते ख्रिस्तोत्तर पहिले शतक) हा मानवी इतिहासातील लोहयुगाचा उत्तरार्ध मानला जातो; केल्टिक वंशाचे लोक ख्रि. पू. १५००च्या सुमाराला जर्मनीमधून निघून त्यांनी युरोपातील इतर काही प्रांत पादाक्रांत केले.

भा११. [पृ.६४] जोहान्झ ब्राम्झ (१८३३-१८९७) जर्मन संगीतकार.

भा१२. [पृ.६५] जॅझ : विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी अमेरिकेतील न्यू ऑर्लीन्झमधील रॅगटाइम व ब्लूझ या संगीतप्रकारांमधून निर्माण झालेला संगीतप्रकार; हा वाद्यवृंदाकडून सादर होतो व यात नृत्याधारित लय ठळकपणे जाणवते.



४. कलेचा यातुविद्या म्हणून विचार

४.१ यातुविद्या काय नसते : (अ) व्याजविज्ञान

प्रतिरूपण हे सदैव एखाद्या साध्याच्या प्राप्तीसाठी योजलेले एक साधन असते, हे आपण पाहिले. ते साध्य म्हणजे काही विशिष्ट भावनांचे पुनरुद्दीपन हेच होय. अशा भावना व्यावहारिक मूल्यांसाठी उद्दीपित केल्या गेल्यास त्यांना यातुविद्या म्हणतात; तर भावनांचे हे उद्दीपन खुद्द भावनांसाठीच केल्यास त्याला रंजन म्हणतात.

या संदर्भात 'यातुविद्या' या शब्दप्रयोगाची मी केलेली योजना खचीतच थोडीफार अडचणीत टाकणारी असली, तरी ती टाळणे मला तरी अशक्य आहे आणि तत्संबंधीची कारणे पुढे स्पष्ट होत जातील, अशी मला आशा आहे. म्हणून हा विषय समजावून घेण्याची जिज्ञासा बाळगणाऱ्या वाचकांची तरी निदान दिशाभूल होणार नाही, याची काळजी मला घेतली पाहिजे.

'यातुविद्या' या शब्दाचा अमुकच एक अर्थ आहे, असे निखालसपणे म्हणता येणार नाही. 'रानटी' समाजात प्रचलित असणाऱ्या काही चालीरीतींना तो वाच्यार्थाने लावला जात असतो आणि काहीशा कमी 'सुसंस्कृत' आणि कमी 'शिक्षित' स्तरावरील आपल्या समाजामध्येही त्याच्या खुणा अधूनमधून आढळतात. मात्र या शब्दप्रयोगाच्या ध्वन्यर्थाची निश्चित कल्पना नसूनही तो वापरण्यात येत असतो आणि म्हणून, उदाहरणार्थ समजा की, एखाद्या माणसाने आजची आपली चर्चमधील विधिकांडे ही यातुविद्यात्मक असतात, असा आग्रह धरल्यास त्या आग्रह धरण्याचा नेमका अर्थ काय होतो, हे कोणालाही सांगता येणार नाही. तो उघडच एक अपशब्द म्हणून वापरलेला आहे, असे फार फार तर म्हणता येईल. तो खरा की खोटा असे काहीच म्हणता येणार नाही. एक अर्थशून्य अपशब्द अशी जी अवकळा 'यातुविद्या' या शब्दप्रयोगाला आलेली आहे, तिच्यातून त्याची सोडवणूक करण्याचा आणि अधिक ठोस अर्थ असणारी संज्ञा म्हणून त्या शब्दप्रयोगाचा उपयोग करण्याचा माझा येथे प्रयत्न राहील.

मानववंशशास्त्रज्ञांचा जो एक पंथ रास्तपणे उच्च श्रेणीचा समजला जात असतो, त्या पंथानेच या शब्दप्रयोगाला अशी अवकळा आणलेली आहे. मानववंशशास्त्रज्ञांनी स्वेतर संस्कृतीच्या वैज्ञानिक स्वरूपाच्या अभ्यासाला दोन पिढ्यांपूर्वी वाहून घेतले.

आणि भिन्न भिन्न संस्कृतींना निर्बुद्धपणे अवमूल्यनसूचक (किंवा कधी कधी निर्बुद्धपणे प्रशंसासूचकही) 'रानटी' ही उपाधी लावून त्यांना एकत्र कोंबून टाकले. अशा संस्कृतींमध्ये ज्या प्रमुख रूढी आढळल्या, त्यांपैकी काही विशिष्ट प्रकारच्या रूढींना सर्वानुमते यातुविद्यात्मक क्रिया म्हणून संबोधिले जाऊ लागले. विज्ञानाचे व्यासंगी विद्यार्थी या नात्याने त्या रूढींमागील हेतूंचे संशोधन करणे, हे या मंडळींचे कर्तव्य होते. त्यांनी स्वत:ला प्रश्न केला, यातुविद्येचे प्रयोजन तरी काय असते?

या मंडळींनी त्या काळात विशेष चलती असलेल्या प्रत्यक्षार्थवादी तत्त्वज्ञानाच्या प्रभावाखाली सदर प्रश्नाचे उत्तर शोधून काढण्याची आपली दिशा निश्चित केली. हे तत्त्वज्ञान, माणसाच्या भावनिक प्रकृतीकडे कानाडोळा करून त्याच्या अनुभवविश्वातील हरेक गोष्टीची मांडणी बौद्धिक परिभाषेत करीत असते. एवढेच नव्हे, तर आणखी पुढे जाऊन ते प्राकृतिक विज्ञानाच्या जडणघडणीसाठी जी बौद्धिक क्रिया खर्ची पडलेली असते, ती वगळता, इतर सर्व प्रकारच्या बौद्धिक क्रियांकडे दुर्लक्ष करीत असते. अशा पूर्वग्रहांमुळे ज्ञानाच्या बळावर निसर्गावर ताबा मिळवू पाहणाऱ्या सुसंस्कृत माणसांच्या चालीरीतींशी 'रानटी' समाजातल्या रूढींची (ज्यांना मानववंशशास्त्रज्ञांनी 'अवशेष' असे संबोधिले आहे, अशा काही विशिष्ट विसंगत बाबींचा अपवाद केल्यास सुधारलेल्या त्या लोकांत अशा गोष्टी निखालस नसतात, अशी त्यांनी उतावळेपणाने स्वत:ची गैरसमजूत करून घेतलेली होती.) तुलना करण्यास ते प्रवृत्त झाले. यातुविद्यातज्ज्ञ आणि वैज्ञानिक हे एकाच जातीत मोडतात, अशा निष्कर्षाप्रत ते पोचले. या उभय जातीतला प्रत्येक जण विज्ञानाचे व्यावहारिक उपयोजन करून निसर्गावर काबू मिळविण्याचा प्रयत्न करीतच असतो. मात्र त्या दोहोंमध्ये फरक इतकाच असतो की, वैज्ञानिकाला खरेखुरे शास्त्रीय ज्ञान असते, परिणामी निसर्गावर काबू मिळविण्याचे त्याचे प्रयत्न सफल होतात; तर यातुविद्यातज्ज्ञापाशी ते ज्ञान अजिबात नसल्यामुळे त्याचे प्रयत्न असफल होतात. उदाहरणार्थ, कालव्याच्या पाण्यावर काढलेली पिके निश्चितपणे तरारतात; पण याचे ज्ञान रानटी माणसाला नसल्याने तो पिकांपुढे नृत्य करतो, कारण आपल्या अशा नृत्यामुळे पिकांच्या ठायी चढाओढीची प्रवृत्ती वाढीस लागेल आणि आपण जेवढ्या उंच उंच उड्या मारू, तेवढे उंच उंच वाढण्याची पिकांनाही प्रेरणा मिळेल, अशी भ्रामक श्रद्धा यातुविद्येचा आश्रय करणाऱ्याने बाळगलेली असते. तेव्हा शोध घेत मुळाशी गेल्यास यातुविद्या ही एक खास तऱ्हेची घोडचूक असते, असा निष्कर्ष मानववंशशास्त्रज्ञांनी काढला; म्हणजे यातुविद्या हे एक प्रमादयुक्त प्राकृतिक विज्ञान आहे, तर यातुविद्यात्मक चालीरीती म्हणजे अशा प्रमादांवर आधारलेल्या व्याजवैज्ञानिक चालीरीतीच असतात.[१]

यातुविद्या म्हणजे व्याजविज्ञान होय, हा सिद्धान्त वैचारिक घोटाळ्याचा एक

महाविलक्षण नमुना आहे. ज्या घोडचुकांवर आणि पूर्वग्रहांवर हा घोटाळा आधारलेला आहे, त्याचा गुंता उलगडून दाखवणे, हे आपल्या दृष्टीने येथे मुळीच महत्त्वाचे नाही. तेव्हा केवळ दोनच आक्षेप घेऊन मी समाधान मानणार आहे.

(१) लॉकने[भा१] रानटी लोकांची गणना तर्कशुद्ध विचार करण्यास अपात्र अशा मूर्खांत केली आहे, ते एकवेळ क्षम्य म्हणता येईल; कारण लॉक व त्याचे समकालीन यांना या संबंधी जवळ जवळ कसलीच माहिती नव्हती. परंतु एकोणिसाव्या शतकातील मानववंशशास्त्रज्ञांच्या बाबतीत ही गोष्ट अजिबात क्षम्य ठरण्याजोगी नाही; कारण ज्यांना ते 'रानटी' म्हणून संबोधतात, त्यांची राजकारण, कायदा आणि भाषा या क्षेत्रातील अत्यंत व्यामिश्र प्रणाली शोधून काढण्याची बौद्धिक क्षमता, इतकेच नव्हे तर धातुविज्ञान, कृषिकर्म, पशुसंवर्धन व तत्सम बाबतीत अत्यंत सूक्ष्म प्रक्रिया संपादित करण्यासाठी लागणारे निसर्गाच्या कार्यकारणसंबंधाविषयीचे पुरेसे ज्ञान त्या लोकांना असते, ही गोष्टही या मंडळींना कळून चुकलेली होती. टेलरप्रणीत सिद्धान्ताने, तसेच फ्रेंच मनोवैज्ञानिकांनी या सिद्धान्ताचे जे चमत्कारिक विवरण केले आहे त्यामुळे या रानटी माणसाला वैज्ञानिक बाबतीत अगदी दुधखुळा म्हणावे, अशी जरी आपली समजूत करून दिलेली असली तरीसुद्धा अशुद्ध लोखंडापासून कुदळ-फावडी घडविण्यासाठी लागणाऱ्या कार्यकारणभावाचे पुरेसे ज्ञान ज्याच्या ठायी आहे, त्याला आपण वैज्ञानिकदृष्ट्या दुधखुळा म्हणून संबोधू शकणार नाही.

(२) समजा, तो जरी तसा असला, तरी पण ज्या तथ्यांचे विशदीकरण करण्यासाठी सदर सिद्धान्त तयार करण्यात आला, त्या तथ्यांच्या संदर्भात तो काही चपखलपणे लागू पडत नाही. त्या तथ्यांपैकी एक असे आहे : रानटी माणूस आपली नखे काढल्याबरोबर ती शत्रूच्या हाती पडू नयेत, म्हणून त्यांचा नायनाट करण्याची कडेकोट काळजी घेत असतो. मानववंशशास्त्रज्ञ जेव्हा त्याला या गोष्टीचे कारण विचारतात, तेव्हा आपल्या शत्रूने यातुविद्येतील एक आयुध म्हणून त्यांचा उपयोग करता कामा नये, असा आपला हेतू असल्याचे तो सांगतो; कारण दुष्ट बुद्धी धरून ती नखे यथोचित विधिकांडपूर्वक शत्रूला नष्ट करता आल्यास ज्या शरीरापासून ती काढलेली असतात, त्या शरीराच्या विनाशाला प्रारंभ होतो, अशी त्याची धारणा असते. माहिती पुरविणारा माणूस उघड उघड अशी अंधश्रद्धा कवटाळून बसलेला का असतो (त्या श्रद्धेतला फोलपणा एखादा साधा प्रयोगही निदर्शनास आणू शकेल, याविषयी मानववंशशास्त्रज्ञाची खात्रीच झालेली असते.) हे शोधून काढण्याची उत्सुकता असणारा मानववंशशास्त्रज्ञ एक गृहीतकृत्य तयार करतो व त्याच्या आधारे त्याचे स्पष्टीकरण देतो : कापलेली नखे आणि ज्या शरीरापासून ती कापली ते शरीर या दोहोंमध्ये 'सहानुभूतीजन्य' संबंध वसत असतो व नखांचा विनाश हा आपोआप

शारीरिक इजा करणारा असतो, अशी श्रद्धा हे 'रानटी' लोक बाळगत असतात, हेच ते गृहीतकृत्य होय.

ही दुसरी श्रद्धासुद्धा बिनबुडाची आहे, म्हणून तिच्याविषयी मुळातच अधिक स्पष्टीकरण करण्याची गरज आहे. इंग्लिश मानवंशशास्त्रज्ञ पडले खूपच सज्जन नि प्रामाणिक; त्यामुळे त्यांनी ही गोष्ट नीट ध्यानात घेतली नाही. परंतु त्यांच्या मानाने अधिक तर्कबुद्धीने चालणाऱ्या त्यांच्या फ्रेंच सहकाऱ्यांनी मात्र ही गोष्ट ध्यानात घेतली आणि 'आदिम मनोधारणे'चा एक समग्र सिद्धान्त तपशीलवार उभा करण्याच्या दिशेने त्यांनी वाटचाल सुरू केली. 'रानटी' मन हे खास काहीतरी वेगळ्या प्रकारची चीज आहे, ते अजिबात आपल्यासारखे नसते, फ्रेंच माणसासारखा त्याला युक्तिवाद करता येत नाही, इंग्रज माणसाप्रमाणे त्याला अनुभवाद्वारे ज्ञान संपादन करणे जमत नाही. आपल्या दृष्टिकोणातून ज्याला आपण भ्रमिष्टपणा म्हणू, तोच पद्धतशीरपणे वाढीस लागून मग त्यातून असे मन विचार ('विचार' असे तुम्ही म्हणू शकलात तर) करीत असते.

परंतु सिद्धान्ताची ही लोकविलक्षण इमारत एका साध्या घोडचुकीच्या पायावर उभी केलेली आहे व युरोपीय लोक आणि ज्या लोकांना ते 'रानटी' समजतात, ते लोक या दोघांतील व्यावहारिक संबंधांवर झालेल्या अनिष्ट परिणांमाहून खुद्द मानववंशशास्त्रज्ञांवर जो परिणाम झालेला आहे, तो कमी विकृत आहे, असे खचीतच म्हणता येणार नाही. हा सिद्धान्त यदाकदाचित खरा असता तरी ज्या तथ्याच्या स्पष्टीकरणार्थ तो उपयुक्त ठरण्याजोगा होता, ते तथ्य निरीक्षणावर आधारलेले नव्हते. 'रानटी' माणूस आपली स्वत:ची कापलेली नखे नष्ट करतो, एवढेच काय ते निरीक्षणाधिष्ठित तथ्य आहे. आपली कापलेली नखे आणि आपले शरीर या दोहोंत काही एक 'गूढ' (फ्रेंच विशेषणाचा उपयोग करायचा तर) संबंध असून त्या संबंधामुळे नखांचा विनाश आपल्याला घातक ठरणारा आहे, अशी 'रानटी' माणसाची श्रद्धा असते, असे हा सिद्धान्त प्रतिपादन करतो. परंतु तशी जर का 'रानटी' माणसाची श्रद्धा असतीच, तर कापलेल्या नखांचा खुद्द स्वत:च केलेला विनाश हा त्याला आत्महत्येसारखा वाटायला हवा होता; पण तसे तर त्याला वाटत नसते आणि म्हणून त्या तथाकथित 'गूढ' संबंधावर त्याची श्रद्धा नसते, तसेच त्याच्या पदरी ज्या कारणास्तव 'आदित्य मनोधारणा' बांधली जाते, तिची कारणे मुळी आपोआपच लुप्त होतात.

ही घोडचूक साधी असली, तरी निरुपद्रवी खासच नाही. आपल्याहून भिन्न असणाऱ्या संस्कृतींना, विशेषत: ज्या संस्कृतींमध्ये यातुविद्येला उघड उघड मान्यता दिलेली आहे, अशा संस्कृतींना हास्यास्पद आणि निंद्य ठरविण्याचे काहीसे जाणीवपूर्वक केलेले एक कारस्थान या घोडचुकीमागे लपलेले आहे. अर्थात

मानववैज्ञानिक याचा तावातावाने इन्कार करतील. पण उलटतपासणीत त्यांचा तो इन्कार पार कोलमडेल. आपण ज्या तथ्यापासून प्रारंभ केला ते तथ्य असे होते : 'रानटी' माणूस आपली कापलेली नखे यातुविद्येतील विशिष्ट विधिकांडाच्या बळावर आपल्या शत्रूने नष्ट करू नये, म्हणून ती स्वत: नष्ट करून टाकतो. त्यावर मानववंशशास्त्रज्ञ स्वत:शी म्हणतो : "मला माहिती पुरविणारा माणूस सांगतो आहे की, कापलेली नखे नष्ट करणे आणि विशिष्ट विधिकांडे आचरणे या दोन्ही गोष्टी कोणीतरी एकसमयावच्छेदेकरून उरकून टाकील, याची त्याला भीती वाटत असते. आता माझ्याप्रमाणे त्याला हे ठाऊक असायला हवे की, विधिकांडे म्हणजे केवळ थोतांडे आहेत; त्यात घाबरण्यासारखे काहीच नाही. परिणामी, तो कापलेल्या नखांच्या विनाशाला घाबरत असला पाहिजे." अशा प्रकारची काहीतरी प्रक्रिया मानववंशशास्त्रज्ञाच्या मनात घोळत असली पाहिजे. तसे नसते तर त्याने आपला सिद्धान्त अचूक निरीक्षणावर आधारण्याऐवजी आणि अस्सल तथ्यांवर उभा करण्याऐवजी (म्हणजे जेव्हा विनाशाचे भय यातुविद्याविषयक विधिकांडासह निर्माण होईल, तेव्हाच काय ते) एका व्याजतथ्यावर (कापलेल्या नखांच्या विनाशाबद्दल भय या तथ्यावर) आधारला नसता. कापलेल्या नखांच्या विनाशाबरोबर जी विधिकांडे केली जातात, ती 'निव्वळ थोतांडे' असतात आणि त्यांच्यापासून कोणालाही इजा पोचणे शक्य नसते, ही मानववंशशास्त्रज्ञांची झालेली दृढ समजूतच या 'आदेशा'मागील प्रेरणा असते. परंतु या सर्व कार्यात विधिकांडे हाच काय तो एकमेव यातुविद्यात्मक भाग असतो. यातुविद्याविषयक तथाकथित सिद्धान्त रचताना तथ्यांची गैरहाताळणी केली जाते, तेव्हा त्यामधील सर्वच्या सर्व यातुविद्यात्मक घटक दूर ठेवले जात असतात. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर हा सिद्धान्त म्हणजे यातुविद्येच्या अध्ययनाला सर्वस्वी नाकारण्याचा एक प्रयत्न असतो, आणि तो फारसा छुपा नसतो.

टायलर[भा२] फ्रेझरप्रणीत सिद्धान्त अथवा त्याला जडविलेली लेव्ही-ब्रुहलप्रणीत[भा२] मनोवैज्ञानिक वेलबुट्टी यांचा वर्तमानकालीन मानववंशशास्त्रज्ञांना फारच थोडा उपयोग होण्यासारखा आहे.

'रानटी' जीवनासंबंधीचा हा सिद्धान्त ज्या मंडळींनी शोधून काढून मोठ्या साक्षेपाने तो पुढे मांडला, त्या लोकांपेक्षा या आधुनिक मानववंशशास्त्रज्ञांचा त्या जीवनातील तथ्यांशी अधिक घनिष्ठ परिचय झालेला आहे. हे सिद्धान्तकार आपल्या साक्षीपुराव्यासाठी क्षेत्रीय पाहणी करणाऱ्या ज्या माहितीगार कार्यकर्त्यांच्या साधनसामग्रीवर अवलंबून होते, त्यांच्या मानाने तर या मंडळींचा परिचय खरोखरच कितीतरी घनिष्ठ आहे. परिणामी यातुविद्येच्या चालीरीतीसंबंधी त्यांना इतकी चांगली जाणकारी आलेली असते की, विगमनात्मक विचारप्रणालीच्या यंत्रणेत बिघाड झाल्याची ही लक्षणे आहेत, असे

प्रत्यक्षार्थवादी तत्त्वांच्या बळावर स्पष्टीकरण करणे शक्य आहे, असे ते मानत नाहीत. परंतु टेलर फ्रेझरप्रणीत सिद्धान्तापासून दूर असणारी विशेषज्ञांच्या मतप्रणालीची ही चळवळ बरीचशी मूक राहिलेली आहे.[२] आणि त्याचा एक परिणाम असा विचित्र झालेला आहे की, आम जनतेच्या मनात तो सिद्धान्त अगदी दृढमूल होऊन बसला आहे. अलीकडच्या मानववंशशास्त्रीय कार्यासंबंधी आजकाल जो वाढता उत्साह दिसून येत असतो, त्यामुळे मानववंशशास्त्रीय साहित्याची तज्ज्ञवर्तुळाबाहेरही मागणी निर्माण झालेली आहे आणि गोल्डन बऊमधील नसणाऱ्या वाचनीय अडगळीच्या राशीत झोकावून त्या अपेक्षेची पूर्ती केली जात असते. मानववंशाकडून हा सिद्धान्त विसरण्यास प्रारंभ झालेला आहे, नेमक्या त्याच वेळी सदर ग्रंथ म्हणजे ज्ञानाची एक प्रचंड खाण आहे, असा गैरसमज करून घेऊन यातुविद्येचा हा व्याज वैज्ञानिक सिद्धान्त स्वीकारण्यास आज जनतेने प्रारंभ केलेला आहे.

४.२ यातुविद्या काय नसते : (ब) मज्जारुग्णता[३]

फ्रॉइडने *टोटम अॅन्ड टॅबू* (इं. भाषां, ब्रिल, १९१९) या ग्रंथाच्या तिसऱ्या प्रकरणात मांडलेली विचारसरणी म्हणजे टेलर-फ्रेझर सिद्धान्ताला नुसता एक पर्याय नसून एका दृष्टीने एका खास विशेषज्ञतेच्या क्षेत्रातील त्या सिद्धान्ताचा विकासच आहे. 'रानटी' मनाचा व्यापार इतक्या लोकविलक्षण पद्धतीने का चालतो आणि टेलर-फ्रेझर सिद्धान्तामध्ये गर्भितपणे सुचविल्याप्रमाणे आपल्या दृष्टीने तो वाटतो इतका तर्कदुष्ट का वाटतो, या गोष्टीच्या स्पष्टीकरणाची समस्या लेव्ही-ब्रुहल याने पूर्वीच सोडवली आहे. 'रानटी' माणसांची एक खास मनोधारणा असते आणि म्हणून त्याचा मनोव्यापार त्याच पद्धतीने चालतो, अशा शब्दांत त्याने खुलासा केलेला आहे. (*La Mentalite Primitive, 1913*, मूळ आवृत्तीचे नाव.)

Les Fonctions mentales dans les societes inferieures) या ग्रंथातील युक्तिवाद म्हणजे काँतच्या[भा३] अर्थाने ज्याला अतिभौतिकी म्हणता येईल अशा विचारसरणीचा एक अजब नमुनाच आहे. नवशोधित गूढ गोष्टींच्या बळावर वस्तुस्थितीचे स्पष्टीकरण देण्याचा तो एक प्रयत्न आहे. व्यक्तीच्या 'मनोधारणे'चा प्रकृतिधर्म हा मुळातच सर्वथा अज्ञेय असतो; व्यक्ती ज्या पद्धतीने विचार करते, वर्तन करते त्यावरून म्हणजे मूर्ताविष्काराच्या द्वारेच ती ज्ञेय असते. एवढ्यासाठी 'व्यक्तीची मनोधारणा' विचित्र आहे, असे आधी गृहीत धरून मग पुढे त्यामुळे व्यक्ती तसा विचार करीत असते वा वर्तन करीत असते, असे स्पष्टीकरण देण्याचा प्रयत्न करण्यात अर्थ नाही. कारण हे गृहीतकृत्यच मुळी पडताळण्याजोगे नाही; सतराव्या शतकातील

माँटपेलियरमधील वैद्यकीय विद्यार्थ्यांना ज्या ठरीव चाकोरीतून विचार करायला शिकवले जाई, त्यासंबंधी मोलिएरनेभा४ जे सांगितले आहे, लेव्ही ब्रुहलने थेट त्या धर्तीवरच पण अद्ययावत असा एक नमुना आपल्यापुढे पेश केला आहे :

(परीक्षार्थी) : विद्वान भिषकवर्यांनी मला प्रश्न केला की, अफूमुळं माणसाला झोप येते, याचं कारण काय बरं? मी उत्तर दिलं, अफूमध्ये भूल घालणारी शक्ती असते, तिचा हा गुणधर्म असतो.

(परीक्षकांचा वृंद) : उत्तमोत्तम उत्तर! तुम्ही अगदी आमच्या विद्वत्सभेत प्रवेश करण्यास लायक गृहस्थ आहात.

उलटपक्षी वैज्ञानिकता वजा करा, फ्रॉइड मुळी शिल्लकच राहणार नाही. तथ्यांचे संबंध, अज्ञात अशा गूढ गोष्टींशी नव्हे, तर अन्य तथ्यांशी प्रस्थापित करणे, हे वैज्ञानिकाचे कार्य होय, हे तो जाणून होता. 'रानटी' लोकांनी अशा विचित्र पद्धतीने विचार का करावा? हा प्रश्न लेव्ही-ब्रुहलप्रमाणे त्यानेही स्वत:ला विचारलेला होता. यातुविद्येतील मानीव तथ्यांशी आपण अभ्यासिलेल्या रुग्णांपैकी 'सक्तीच्या मज्जारुग्णतेचा' (Compulsion neurosis) संबंध जोडून त्याने या प्रश्नाचे उत्तर दिले होते. एखादे मूल ऐंद्रिय मतिभ्रमाद्वारे आपली इच्छापूर्ती करून घेते, म्हणजे आपल्या इंद्रियांना बहिर्गामी उत्तेजनाच्या मार्गाने समाधान प्राप्त करून देणारी संवेदनानिर्मिती करते हे त्याने दाखवून दिले आहे. रानटी माणूस हासुद्धा याच्याशी तंतोतंत एकरूप नसला, तरी त्याच्यासारखेच काहीतरी करीत असतो. वस्तूंच्या इष्ट अवस्थेचे प्रतिरूपण करणारी कृती करून किंवा हेच वेगळ्या शब्दात सांगायचे तर, स्वसंचलित मतिभ्रमाची निर्मिती करून तो आपली इच्छापूर्ती करून घेत असतो. (पूर्वोक्त, पृ.१४०). याचे उदाहरण म्हणून फ्रॉइडने एका सक्तीच्या मज्जारुग्णाचा उल्लेख केलेला आहे. तो मज्जारुग्ण असा होता की, एखादी व्यक्ती त्याने मनात आणली रे आणली की ती त्याच्यासमोर साक्षात हजर होते, त्याने शाप दिल्याबरोबर मरते आणि अशाच प्रकारे अन्य गोष्टीही घडून येतात, असे त्याला मनोमन वाटे. आपल्या मनात येणाऱ्या विचारांमध्ये कर्तुं-अकर्तुं शक्ती आहे : म्हणजे आपल्या मनात विचार यायची खोटी; ती गोष्ट केवळ विचारासरशी घडतेच असा विश्वास बाळगण्यासारखेच ते होते. हीच विचित्र मानसिक अवस्था यातुविद्येच्या व्यापाराच्या मुळाशी आहे, असे फ्रॉइड सुचवितो.

पण हे मुळीच पटण्याजोगे नाही. यातुविद्या यदाकदाचित असते त्यापेक्षा पूर्णतया वेगळी असती, तर एक वेळ तिच्याबाबतचे हे स्पष्टीकरण रास्त ठरले असते; पण प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीचा याला कसलाही आधार नाही. कारण मूलत: यातुविद्याही आचार पद्धतीत, एक प्रकारच्या तंत्रात साठवलेली असते. केवळ इच्छामात्रे करून इष्ट गोष्ट

प्राप्त होते किंवा अमुक घटना घडावी असा विचार मनात आला एवढ्यासाठी ती प्रत्यक्षात घडलेली असते, असा विश्वास कोणताही यातुविद्यातज्ज्ञ बाळगीत नसतो. उलटपक्षी, इच्छा आणि तिची पूर्ती यांत अशा प्रकारचा निकटचा संबंध नसतो, हे त्याला ज्ञात असल्यामुळेच (आणि नेमक्या याच मुद्द्यावर फ्रॉइड ज्या रुग्णांशी तुलना करीत आहे, त्या रुग्णापेक्षा तो अगदी वेगळा ठरतो.) दोन गोष्टींचा दुवा जुळविणारे एका मध्यम पदाचे तंत्र तो नव्याने शोधून काढीत असतो किंवा तशा स्वरूपाच्या तंत्राचा वापर तरी करीत असतो.

पुढील काळात फ्रॉइडला या गोष्टीची पुसटशी जाणीव झालेली दिसते. यातुविद्यात्मक आचारांचा संदर्भ वगळणारा कोणताही यातुविद्याविषयक सिद्धान्त मुळीच समाधानकारक ठरण्याजोगा नाही, हे त्याला कळून चुकले होते. सक्तीच्या मज्जारुग्णांना आपल्या स्वत:च्या कर्तुं-अकर्तुं शक्तीची धास्ती वाटत असते आणि तिच्यापासून स्वत:चे संरक्षण व्हावे म्हणून असा रुग्ण आपले विचार व इच्छा सफल होण्यास खो बसावा, म्हणून या आपल्या शक्तीविरुद्ध काही सूत्रे आणि विधिकांडे शोधून काढतो, असे म्हणून प्रस्तुत संदर्भ फ्रॉइड सामावून घेऊ पाहतो. (पृ. १४६). यातुविद्याकाराच्या विधिकांडाशी पर्यायी समांतर गोष्टी म्हणजे याच बाबी होत असे तो मानतो. पण वीजजनित्र आणि वीजसंवाहक यात जितपत साधर्म्य असते त्याहून कसलेही अधिक साधर्म्य ह्या दोन बाबींत असत नाही. जुलूम-भावनेचा मज्जारुग्ण हा काहीसा माथेफिरू असल्याने आपल्या इच्छा स्वयमेव तत्काळ फलद्रूप होत असतात, असा त्याचा विश्वास असतो. पण त्याचबरोबर त्याच्या त्या माथेफिरूपणातही काही पद्धतशीरपणा असल्याने आपल्या विचारांना निरुपद्रवी रीतीने मूठमाती मिळावी, यासाठी तो त्या उभय बाबींतील दुवा तोडण्यासाठी साधने शोधून काढतो. पण 'रानटी' माणूस समंजस असल्याने, आपल्या इच्छा अशा आपोआप व तत्काळ सफल होत नसतात, हे तो जाणत असतो आणि म्हणून त्या सफल व्हाव्यात, यासाठी नव्याने साधने शोधू पाहतो.

यातुविद्येच्या सिद्धान्तापुढे समस्या असते, ती अशी : ज्या इच्छापूर्तीची साधने म्हणून यातुविद्येच्या धर्तीच्या कृती आचरल्या जातात, त्या इच्छा तरी कोणत्या प्रकारच्या असतात? फ्रॉइडने या समस्येला स्पर्शही केलेला नाही. यातुक्रियांची विशेष लक्षणे ध्यानात ठेवण्यात अपेशी ठरून तसेच यातुविद्येमागील मनोविज्ञान आणि संपूर्ण भिन्न अशा मज्जारुग्णतेमागील मनोविज्ञान यांची तुलना आरंभून त्याने या समस्येची सरळ सरळ मुस्कटदाबीच केलेली आहे. यातून जो प्रश्न उद्भवतो — ज्याचा पाठपुरावा मी येथे करणार नाही — तो असा : आधुनिक युरोपीय मंडळींना यातुविद्येचा सरळपणे विचार करणे जड जावे, यामागे असणारी वैज्ञानिक जाणिवेतील शक्ती तरी कोणती?

हा प्रश्न सोडवू लागले की, टेलर आणि फ्रेझर यांसारखे तैलबुद्धीचे इंग्रज नि स्कॉच गृहस्थ प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीबाबत इतके आंधळे कसे काय होतात? लेव्ही-ब्रुहल हा फ्रेंच तत्त्वज्ञानी कुशाग्र बुद्धीचा आहे; पण जेव्हा तो या बाबत सिद्धान्तन करू लागतो, तेव्हा मोलियरच्या खास नमुनेदार खुळचटासारखा तो का बोलायला लागतो? आपल्या युगाचा सर्वश्रेष्ठ मनोवैज्ञानिक म्हणजे फ्रॉइड! पण त्यानेही एक प्रकारच्या मनोवैज्ञानिक कार्याची त्याविरुद्ध प्रकारच्या कार्याशी असणारी वेगळीक दर्शविणारी प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यासाठी आपली शक्तीच हरवून बसावी? 'रानटी'पणा इतका दूरचा आणि त्यामुळे अनाकलनीय वाटावा, एवढे का आपण 'सुसंस्कृत आहोत? यातुविद्येचा सरळपणे विचार करण्यास धजू नये, इतकी आपण यातुविद्येची धास्ती घेतली आहे की काय?

यातील दुसरा पर्याय निदान शक्य कोटीतील वाटतो आणि त्याचा उल्लेख मी हेतूत: अशासाठी करीत आहे की, आपण त्या शक्यतेबाबत विशेष दक्षता बाळगायला हवी. जर 'सुसंस्कृत' असे आपण यातुविद्येने खरोखरीच भेदरून गेलेले असू, तर आपले ते भेदरणे आपण सुखासुखी मान्य करणार नाही. सदर विषयावर शांतपणे आणि तर्कशुद्धपणे विचार करण्याबाबत कमालीच्या प्रतिकूलतेचाच प्रत्यय आपणास काही अंशी तरी दिसेल. (मी आणि माझा वाचकवर्ग यांना ज्या गोष्टीशी ताबडतोब कर्तव्य आहे, अशी हीच काय ती गोष्ट आहे.) तेव्हा यातुविद्येचा एखादा अस्सल सिद्धान्त जरी एखाद्याने आपल्यापुढे मांडला, तरी तो स्वीकारण्याच्या मार्गात ही प्रतिकूलता शक्य तितके अडथळेच आणील. हा धोक्याचा इशारा देऊन झाल्यावर मी आता असाच एक सिद्धान्त पुढे मांडण्याचा प्रयत्न करणार आहे.

४.३ यातुविद्या काय असते

यातुविद्येकडे कलेच्या भूमिकेमधून पाहणे हाच यातुविद्येचा सिद्धान्त मांडण्याचा लाभदायक असा एकमेव मार्ग होय.-यातुविद्या आणि उपयोजित विज्ञान यांच्यामध्ये असणाऱ्या समान गोष्टी या टेलर-फ्रेझर सिद्धान्ताला आधारभूत ठरलेल्या आहेत. पण त्यांच्या बाबतीतल्या अशा समान गोष्टी फारच थोड्या असून विरोधी गोष्टींचेच कितीतरी बाहुल्य आहे. यातुविद्यातज्ज्ञ माणूस हा यातुविद्यातज्ज्ञ या नात्याने वैज्ञानिक नसतो, ही गोष्ट मान्य करून आपण त्याला निकृष्ट वैज्ञानिक म्हणू लागलो, तर वैज्ञानिकापासून त्याला वेगळ्या काढणाऱ्या लक्षणांचे विश्लेषण करण्याचे परिश्रम करण्याऐवजी त्याच्यासाठी आपण केवळ एक अपशब्द शोधून काढीत असतो. यातुविद्या आणि मज्जारुग्णता यातील साम्यांवर फ्रॉइडचा सिद्धान्त आधारलेला आहे; पण हे साम्याचे धागे तुम्ही मानाल तेवढे पक्के किंवा कच्चे असल्याचे दिसून येईल.

कारण मज्जारुग्णता ही नकारात्मक संज्ञा असून आपल्या मानसिक आरोग्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असा गुणविशेष म्हणून यातुविद्येवरील अविश्वास ही एक बाब का नसावी, या गोष्टीला, तसे पाहिल्यास खरोखरीच काही कारण नाही. परंतु यातुविद्या आणि कला यांमधील हे साम्यसंबंध जेवढे बळकट तेवढेच जवळिकेचे आहेत. यातुविद्याविषयक आचारात नर्तन, गायन, चित्रकला, मूर्तिकला या गोष्टींचा अंतर्भाव सीमारेषेवरील गौण घटक म्हणून नव्हे, तर केंद्रीभूत घटक म्हणून हटकून झालेला असतो. शिवाय यातुविद्येच्या घटकांमध्येसुद्धा रंजनाच्या उद्दिष्टाशी दोन तऱ्हांनी साम्य साधणारी उद्दिष्टे आढळून येतात : (१) पूर्वसंकल्पित साध्याची ती साधने असतात आणि म्हणून ती खऱ्या कलेची साधने नसतात; कारागिरीच असतात. (२) पूर्वसंकल्पित साध्य भावनोद्दीपन हे असते.

(१) यातुविद्या ही मूलत: पूर्वसंकल्पित साध्याच्या पूर्तीचे साधन असते, ही गोष्ट माझ्या मते अगदी उघड आहे आणि साधन म्हणून उपयुक्त ठरणाऱ्या अशा गोष्टींमध्ये काही तरी कलात्मकता किंवा (साध्याचे साधन असल्याने ती खरी कला नसते म्हणून) अर्धकलात्मकता असते, ही गोष्ट तेवढीच स्पष्ट आहे.

(२) यातुविद्येचे साध्य सदैव केवळ विशिष्ट भावनांचे उद्दीपन असते, ही गोष्ट मात्र तेवढी स्पष्ट नसली, तरी काही वेळा किंवा काही अंशी तरी तेच तिचे साध्य असते, हे प्रत्येक जण मान्य करील. ऑस्ट्रेलियात वयात आलेल्या व्यक्तींचे दीक्षासमारंभ साजरे केले जातात. त्यात बैलाच्या डुरकण्याचा आवाज उपयोगात आणला जातो. तो काही अंशी या हेतूने असतो की, उमेदवारांच्या मनात विशिष्ट प्रकारची भावना चेतवणे. तर ज्या दीक्षाहीन लोकांच्या कानी तो आवाज पडल्यास त्यांच्या मनात अन्य काही भावना त्या बैलाच्या डुरकारण्यामुळे उद्दीपित व्हाव्यात. एखादी टोळी शेजारच्या टोळीवर चाल करून जाण्यापूर्वी जेव्हा युद्धनृत्य करते, तेव्हा त्या नृत्याच्या योगाने लढाऊ मनोवृत्ती उद्दीपित व्हावी, हाच तेथे हेतू असतो. योद्धे स्वत: जे नृत्य करीत असतात; ते आपल्या अंगी अजिक्यत्वाचा आत्मविश्वास उत्पन्न व्हावा, या हेतूने असते. एखाद्या कृषिप्रधान समाजात कृषिकर्मविषयक किंवा तत्सम जे विविध गुंतागुंतीचे यातुविद्यात्मक आचार असतात; त्यांच्याद्वारे पशुधन, गुराढोरांचे कळप, पीकपाणी, मशागतीची अवजारे यांविषयी त्या कृषिवल समाजाच्या भावना अभिव्यक्त होत असतात; किंबहुना वार्षिक कृषिकर्मातील टप्प्यांशी यथोचित जुळणाऱ्या व पंचांगातील ऋतुचक्राच्या मोक्याच्या वेळी आवश्यक असणाऱ्या भावनांची निर्मिती व्हावी, म्हणून हे यातुविद्येचे प्रकार समाजातील घटकांमध्ये त्या त्या विशिष्ट भावनांना आवाहन करीत असतात.

यातुविद्या भावनोद्दीपन करीत असली, तरी ती ते उद्दीपन रंजनकलेहून भिन्न पद्धतीने

करीत असते. यातुविद्यात्मक कृतींच्या द्वारे उद्दीपित झालेल्या भावनांचे त्या कृतीच्या द्वारेच विसर्जन होत नसते. लोकांच्या व्यावहारिक जीवनासाठी असे न घडणेच फार महत्त्वाचे असते. हे घडू न देण्याच्याच दृष्टीने यातुविद्यात्मक आचारांची रचना झालेली असते आणि नेमक्या याच गोष्टीसाठी ते आचार यातुविद्यात्मक ठरत असतात. पण घडत असते ते मात्र उलटच! व्यावहारिक जीवनात या भावनांचे केंद्रीकरण, घनीभवन आणि एकत्रीकरण अशा पद्धतीने होते की त्या भावना परिणामकारक कर्तृघटक बनाव्या. भावनांचे विरेचन या प्रक्रियेच्या नेमकी विरोधी अशी ही प्रक्रिया असते. भावनाविरेचनात भावनाविसर्जन अशा रीतीने होत असते की, त्याचा व्यावहारिक जीवनात अडथळा येऊ नये; उलटपक्षी येथे भावनेला एक वेगळे वळण आणि दिशा देऊन व्यावहारिक जीवनाच्या रोखाने आणून सोडले जाते.

यातुविद्या ही तिचे आचरण करणाऱ्यांवर काही प्रमाणात तसेच आपल्या विधिकांडाच्या प्रयोगाने अनुकूल वा प्रतिकूलरीत्या प्रभावित झालेल्या इतरांवर काही प्रमाणात भावनिक परिणाम घडवून आणते; केवळ यातुविद्याच घडवून आणू शकेल, तसेच अक्कलहुशारीने आचरल्यासच घडून यावेत असे ते परिणाम असतात, असे मला सुचवायचे आहे. यातुविद्यात्मक अशा सर्वच कृतीचे मूलभूत प्रयोजन, कर्त्याच्या वा कर्त्यांच्या ठायी विशिष्ट भावना निर्माण करणे हे असते; तसेच या भावना कर्त्याला जगण्याला आवश्यक आणि उपयुक्त वाटत असतात. त्यांचे दुय्यम प्रयोजन, इतर लोकांच्या ठायी म्हणजे कर्त्याच्या शत्रूंमध्ये वा मित्रांमध्ये त्यांच्या जीविताच्या दृष्टीने अनुक्रमे मारक वा तारक अशा भावना निर्माण करणे हे असते, असेही मला सुचवायचे आहे.

आपल्या संकल्पित कार्ययोजनांच्या यशापयशाच्या फलितावर अथवा रोगराईचा प्रादुर्भाव आणि परिहार यांच्यावर आपल्या भावनांचा होणारा परिणाम समजण्याइतपत मनोवैज्ञानिक जाणकारी ज्या व्यक्तीच्या ठायी आहे, तिला हे दिसून येईल की, यातुविद्येवर विश्वास ठेवणाऱ्या लोकांच्या साध्या दैनंदिन व्यवहारात त्या विद्येच्या नित्याच्या विधिकांडांचे जे स्थान असते, त्या स्थानाची कारणमीमांसा यातुविद्येच्या प्रस्तुत सिद्धान्ताने होऊ शकेल. उदाहरणार्थ, अशा व्यक्तीला वाटत असते की, आवश्यक ती नृत्ये केल्याशिवाय युद्धाच्या फंदात पडल्यास शेवट पराभवात होईल, किंवा यातुविद्येने मंत्रवून न घेता आपली कुऱ्हाड घेऊन जंगलात गेल्यास झाड तोडण्यात आपण यशस्वी होणार नाही. 'रानटी' माणसाने घेतलेल्या परिश्रमांपेक्षा सर्वस्वी भिन्न अशा यातुविद्येच्या सामर्थ्याने आपल्या शत्रूचा पराभव होतो किंवा सदर झाड तोडले जाते, असे काही त्याच्या त्या श्रद्धेत अनुस्यूत नसते. युद्धात किंवा झाडतोडणीत मनोधैर्य असल्यावाचून काहीही करता येणे शक्य नसते, असाच त्याचा

इत्यर्थ असतो आणि हे मनोधैर्य वाढविणे आणि त्याचा संचय करणे किंवा ते खर्च्ची करणे हेच यातुविद्येचे प्रयोजन असते. उदाहरणार्थ, शत्रूने आपल्या त्या युद्धनृत्याची गुप्तपणे टेहेळणी केलेली असल्यास आणि ते आपण किती दिमाखदार आविर्भावाने करीत आहोत, तो आविर्भावही शत्रूने पाहिलेला असल्यास तो आपल्या सहकाऱ्यांनी गुपचूप काढता पाय घेऊन शरणागती पत्करावी अशी विनंती करणार नाही काय? एखाद्या निव्वळ खडकावर वा वृक्षावर नव्हे, तर जिवंत मानवी शत्रूवर चाल करून जाण्याइतके मनोबळ शिगेला पोचवणे, हे जेव्हा यातुविद्येचे उद्दिष्ट असते, तेव्हा केवळ यातुविद्येच्या बळावर उलटून प्रतिहल्ला करण्याची शत्रूची इच्छाशक्तीच पार हतबल होण्याचा संभव असतो. या नकारात्मक भावनिक परिणामातून विविध तऱ्हेच्या रोगराईचा प्रादुर्भाव करणे, एवढेच नव्हे तर प्रत्यक्ष मृत्यूही घडवून आणणे या गोष्टींची कितपत शक्यता आहे, या प्रश्नासंबंधी वैद्यकीय मनोविज्ञानाचा कोणीही अभ्यासक कसलेही निश्चित तत्त्व छातीठोकपणे सांगू शकणार नाही.

या प्रकारांची आणखी पुढची पायरी म्हणजे पर्जन्यवृष्टी सुरू करणे किंवा धरणीकंप थांबवणे अशांसारखी कृत्ये. आपण 'सुसंस्कृत' माणसे अशा गोष्टी अशक्य कोटीतल्या मानत असतो, पण या गोष्टी यातुविद्येच्या बळावर साधणे शक्य आहे, अशी 'रानटी' लोकांची श्रद्धा असते किंवा तशी ती असावी, असे वाटते. अशा तऱ्हेच्या श्रद्धा ते खात्रीने बाळगत असतात, हे मान्य करायला माझी तयारी आहे. मानवी स्वभावदोषापासून 'सुसंस्कृत' माणसाप्रमाणे 'रानटी' लोकही मुक्त नसतात. ज्या गोष्टी वस्तुतः करता येणे शक्य नसते, त्या गोष्टी आपण किंवा आपल्यापेक्षा श्रेष्ठ असणारे लोक करू शकतात, असे मानण्याची चूक 'रानटी' लोक करतात, यात शंका नाही. परंतु ही चूक म्हणजे काही यातुविद्येचे सत्त्व नव्हे; यातुविद्येचा तो विपर्यास होय. आणि म्हणून ज्यांना आपण 'रानटी' असे संबोधितो, त्यांच्या माथी नसती चूक मारण्याच्या संबंधात आपण कटाक्षाने दक्षता राखली पाहिजे. नाहीतर एक दिवस ते उभे ठाकतील आणि विरोधी पुराव्याचे पुरेपूर माप आपल्या पदरी बांधतील. स्वतःच्या अव्यवस्थितपणामुळे वा आळसामुळे पीक आले नाही, तर शेतकरीवर्ग बहुधा हवापाण्याला बोल लावतो. यातुविद्याविषयक चालीरीतींनी त्याच्या आळशीपणात सुधारणा घडून आली, तर हवापाण्याला बोल लावण्याचा प्रश्नच उद्भवला नसता. पाऊस पडो वा न पडो, पर्जन्यवृष्टीप्रीत्यर्थ केल्या जाणाऱ्या तथाकथित यातुविद्येचे वास्तविक प्रयोजन शेतकऱ्याला उत्तेजित करून अधिक काबाडकष्टांसाठी उद्युक्त करणे, हे आहे की नाही, हा एक जटिल प्रश्न आहे. धरणीकंप, महापूर किंवा तत्सम आपत्तींची गोष्ट अशीच आहे. तेथेसुद्धा यातुविद्येचे खरे प्रयोजन नैसर्गिक आपत्तींचे निवारण करणे हे आहे, याचीही काळजीपूर्वक छाननी होणे अगत्याचे आहे. यांमधील

दुसरे उत्तर जर का खरे ठरत असेल, तर मग यातुविद्येच्या सिद्धान्तात ज्या गोष्टींवर मी जोर देत आहे, त्यांच्याशी ते मिळतेजुळते ठरेल. पण जर का पहिले उत्तर खरे असेल तर मग या गोष्टींना यातुविद्या न म्हणता यातुविद्येचा विपर्यास म्हणूनच संबोधावे लागेल.

हे भावनिक परिणाम यातुविद्या कसे काय साधते, असा जर प्रश्न आपण उपस्थित केला, तर त्याचे उत्तर सोपे आहे : प्रतिरूपणाच्या द्वारे ते साधले जाते. ज्या व्यावहारिक गोष्टींवर भावना केंद्रीभूत करायची असते, तिची प्रतिरूपी परिस्थिती निर्माण केली जाते. (जेव्हा प्रत्यक्ष लढाई चालू नसते किंवा बी-बियाणाची पेरणी होत नसते तेव्हा योद्धे भाले परजीत असतात किंवा शेतकरी नांगर जोडून सिद्ध असतो. इत्यादी) यातुविद्या कार्यक्षम ठरण्यासाठी तिच्या कर्त्याला अशा गोष्टींतील परस्परसंबंधांचे भान असले पाहिजे; तसेच युद्धनृत्य, नांगरटी यांचे म्हणून जे काही विधिकांड आपण करीत असतो, त्याची नेमकी ओळख कर्त्याला असणे आवश्यक ठरते आणि म्हणून पहिल्यांदा विधिकांड करतो तेव्हा खुद्द कर्त्याच्या स्वतःच्या मुखातून बाहेर पडणाऱ्या शब्दाद्वारे (मग त्या शब्दांना कार्यारंभविषयक सूचनांचे स्पष्टीकरणात्मक भाषणाचे अथवा विधिकांडाचे अंग म्हणून असलेल्या एखाद्या गीताचेही रूप प्राप्त झालेले असेल) किंवा ज्या नकलेत रेसभरसुद्धा चूक अशक्य आहे, अशा नकलेद्वारे ते त्याला स्पष्ट करून घ्यावे लागत असते, ते याच कारणास्तव होय.

ज्यात भावनेला आवाहन केले जाते, असे प्रतिरूपण म्हणजे यातुविद्या; यातील भावनेला तिच्या व्यावहारिक जीवनातील कार्यामुळे मोल येत असते; आणि हे कार्य तिच्याकडून घडून यावे म्हणून यातुविद्येत तिला आवाहन केले जाते; यातुविद्येमुळे ही भावना निर्मिती होते वा या भावनेवर लक्ष केंद्रित केले जाते; व्यावहारिक जीवनासाठी गरज असणाऱ्या या भावनेचे भरणपोषण अशा यातुविद्येद्वारे साधले जाते. यातुविद्येची क्रिया म्हणजे जणू वीजजनित्र असते. ज्या भावनिक प्रवाहामुळे ते गतिमान होत असते, त्याच्यायोगे ते व्यावहारिक जीवनाला आवश्यक अशी यंत्रणा पुरवते आणि म्हणून प्रत्येक प्रकारच्या व्यक्तीला तसेच त्या व्यक्तीच्या जीवनाच्या प्रत्येक अवस्थेत, यातुविद्या ही एक आवश्यक बाब ठरते आणि प्रत्येक निकोप समाजात ती प्रत्यक्षात आढळूनही येते आपल्या समाजाप्रमाणेच जर का एखाद्या समाजाला वाटत असेल की यातुविद्येची गरज केव्हाच संपुष्टात आलेली आहे, तर ते त्याचे मत, एकतर चुकीचे तरी असेल किंवा स्वतःच्या अस्तित्वाच्या टिकाऊपणाविषयी आस्थेचाच अभाव असल्याने तो समाज मृत्युपंथाला लागलेला असेल.

४.४ यातुविद्यात्मक कला

यातुविद्यात्मक कला ही प्रतिरूपणात्मक कला असते आणि म्हणूनच ती भावनोद्दीपन करते, तसेच व्यावहारिक जीवनकार्यात विसर्जित करण्याच्या ठरीव प्रयोजनार्थ उपयुक्त ठरतील, अशाच भावना ती उद्दीपित करते; याहून वेगळ्या भावना ती उद्दीपित करीत नाही. सौंदर्याच्या कसोटीवर पारख केल्यास अशी कला चांगली वा वाईट कशीही ठरू शकेल. परंतु तिच्या चांगलेपणाचा वा वाईटपणाचा संबंध तिच्या उचित स्वरूपाच्या कार्यक्षमतेशी असलाच तर अगदी अत्यल्प असतो. अश्मयुगीन प्राणिचित्रे ही निर्विवादपणे यातुविद्यात्मक असतात; पण त्या चित्रांतून जो स्मिमित करणारा यथातथ्यवाद आढळतो, तो त्याच्या यातुविद्यात्मक प्रयोजनावरून स्पष्ट होण्याजोगा नाही. एखादा नवशिका माणूस चित्राजवळ जाताच त्याला गंभीरपणे सांगण्यात आले की, हा गवा *होता*, म्हणजे मग रेघोट्यांचे कसलेही फराटे अथवा रंगांचे कसलेही ठिपके दिलेले असले, तरी तेथील प्रयोजनाची पूर्ती झालेली असते. यातुविद्यात्मक कलेला जेव्हा सौंदर्याचा स्तर गाठणे शक्य होते तेव्हा त्याचे कारण असे असते की, ज्या समाजाची ती कला असते, केवळ कलावंताचीच नव्हे, तर कलावंत आणि रसिक या दोघांचीही तो समाज यातुविद्येद्वारा तिच्या प्रयोजनाची पूर्ती व्हावी, यासाठी आवश्यक असणाऱ्या स्वल्पांश कौशल्यापेक्षा अगदी वेगळ्या अशा सौंदर्यात्मक कलाकौशल्यांची तेथे अपेक्षा करीत असतो. अशा कलेचे उद्दिष्टच दुहेरी असते. ही उभय उद्दिष्टे जेथपर्यंत सर्वार्थाने मिळतीजुळती वाटत असतात, तेथपर्यंतच केवळ अशी कला उच्च स्तरावर राहते. 'ही पूर्ती इतक्या साक्षेपीपणे पूर्ण करणे म्हणजे खचीतच परिश्रमांचा अपव्यय आहे; कारण माझ्या हातावेगळी होताच ही एका थडग्यात बंदिस्त होऊन पडणार आहे,' असा विचार ज्या क्षणी एखाद्या शिल्पकाराच्या मनात येतो, त्या क्षणी त्याच्या मनात या उभय उद्दिष्टांची फारकत झालेली असते. सौंदर्यात्मक परिभाषेत ज्या कृतीला आपली सर्वोत्कृष्ट कलाकृती म्हणता येईल, अशा कृतीहून थोडीफार हिणकस कृती यातुविद्येच्या गरजांसाठी पुरेशी होईल, अशी कल्पना त्याच्या मनात मग डोकावू लागते आणि लगोलग ऱ्हासाला प्रारंभ होतो, किंबहुना खरोखर आधीच या ऱ्हासाला प्रारंभ झालेला असतो; कारण प्रत्यक्ष वर्तनावर परिणाम घडून येण्यास सुरुवात झाल्यानंतर बऱ्याच कालावधीनंतर अशा तऱ्हेच्या कल्पनांचा जाणिवेत प्रादुर्भाव होत असतो.

विद्येच्या पुनरुज्जीवन काळातील कला तसेच आधुनिक कला मध्ययुगीन कलेहून भिन्न ठरते; ती कृतीत घडून आलेल्या परिवर्तनामुळे. हे वृत्तिपरिवर्तन असे होते की, मध्ययुगीन कला उघड उघड आणि निखालसपणे धातुविद्यात्मक होती तर विद्येच्या

पुनरुज्जीवन काळातील आणि आधुनिक कला या तशा नव्हत्या. मी 'नव्हत्या' असे [भूतकाळी] हेतुत: म्हणत आहे. याचे कारण कलेतिहासातील यातुविद्याविरहित किंवा यातुविद्याविरोधी अशा कालखंडाचा कळस एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादात गाठला गेला होता आणि भरतीची लाट आता अगदी डोळ्यांत भरण्याइतकी ओसरताना दिसत आहे. परंतु भरतीच्या काळातही प्रवाहामध्ये नेहमी भोवरे उठत होते. एकोणिसाव्या शतकाच्या नवव्या दशकातसुद्धा परस्परविरोधी प्रवाह होतेच. इंग्रजी साहित्यिकांच्या वर्तुळांवर तथाकथित सौंदर्यवादी विचारसरणीचा पगडा बसलेला असून कोणत्याही उपयुक्ततावादी साध्यासाठी कलेची राबवणूक होता कामा नये, तर केवळ कलेसाठी कलेचा अंगीकार केला गेला पाहिजे, असे मत प्रचलित होते. कलेसाठी कलेची ही घोषणा काही बाबतीत संदिग्ध स्वरूपाची होती. उदाहरणार्थ, खरी कला आणि रंजन यांत भेद ती करीत नव्हती. तिच्या पक्षपाती मंडळींनी ज्या कलेची भलावण चालविली होती आणि ज्या कलेचा व्यवहार ही मंडळी प्रत्यक्षात करीत होती, ती खरे तर एक कोडगी रंजनकला होती, तसेच ती आपल्या मूठभर चाहत्या मंडळींचे रंजन करीत होती. मात्र तिला एका परीने पूर्णपणे निर्णायक स्वरूप प्राप्त झालेले होते. यातुविद्यात्मक कलेला तिने पूर्णपणे मज्जाव केलेला होता. तोच चिनी मातीच्या भांड्यांच्या दुकानामधील सुगंधी पण कोंदट वातावरणात अकस्मात रडयर्ड किप्लिंगच्या[भा५] रूपाने एक लाजाळू आणि संकुचित दृष्टीचा तरुण अवतरला. आपल्या भारतातील वास्तव्यात त्याने ब्रिटिश साम्राज्याच्या राज्यकारभारासंबंधी ज्या भावना उराशी बाळगल्या होत्या, त्या भावनांना आपल्या समर्थ लेखणीने उत्तेजित करावे आणि त्यांना विशिष्ट वळण लावावे, अशी आकांक्षा त्याच्या मनात धगधगत होती आणि त्यामुळे सौंदर्यवादी मंडळी भेदरून गेली. अर्थात त्यांना साम्राज्यवाद नापसंत होता, हे कारण नसून त्यांना यातुविद्यात्मक कला नापसंत होती, हे त्याचे कारण होते. त्यांनी पार निषिद्ध ठरविलेल्या गोष्टींनाच कवटाळण्याची घोडचूक किपलिंगने केलेली होती आणि त्याहूनही वाईट म्हणजे, त्याला त्यामध्ये जबरदस्त यशही मिळालेले होते. दैनंदिन कार्याच्या इंजिनाला भावना या वाफेप्रमाणे उपयुक्त ठरत असतात, असे ज्या सहस्रावधी लोकांना माहीत झालेले होते, त्यांनी किपलिंगला आपल्या हृदयात प्रेमादराचे स्थान दिले. परंतु किपलिंग हा रोगट संवेदनाशील वृत्तीचा एक छोटा माणूस होता. सौंदर्यवाद्यांकडून कठोरपणे झिडकारला गेल्यामुळे त्याच्या जीविताचा प्रारंभीचा वसंतबहार उद्ध्वस्त होऊन गेला. इत:पर त्याचे मन दोन आदर्शांच्या कैचीत विदीर्ण झाले आणि कोणत्याही एका आदर्शाचा पाठपुरावा अन्यभिचारी निष्ठेने करणे त्याला अशक्य झाले.

आजकाल पारडे फिरले आहे. वाइल्डच्या[भा६] नव्हे, तर किपलिंगच्या तत्त्वप्रणालीची

सध्या चलती आहे. आपले बहुतेक बिनीचे तरुण साहित्यिक पुन्हा यातुविद्यात्मक कलेकडे वळले आहेत आणि आजच्या इंग्लिश कलाविश्वातील हे परिवर्तन नजरेत भरावे इतके ठळक आहे. यातुविद्यात्मक साहित्य हे साम्राज्यवादाचा प्रचार करीत नसून ते साम्यवादाचा प्रचार करीत आहे, ही बाब सौंदर्यवाद्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची राहिलेली नाही. एकोणिसाव्या शतकातील उदारमतवादाच्या वारशाचे द्विभाजन करू पाहणाऱ्या ज्या दोन मतप्रणाली आपसात लढत आहेत, त्यांपैकी साम्यवादाला जीभ, डोळे आणि बोटे आहेत, तर हुकुमशाहीला फक्त दात आणि विदारक पंजे आहेत ही बाबसुद्धा (राजकारण्याच्या दृष्टीने फारच महत्त्वाची असली तरी) सौंदर्यवाद्यांच्या दृष्टीने महत्त्वाची राहिलेली नाही. त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची गोष्ट एकच असते. ती म्हणजे जुन्या सौंदर्यात्मक जाणिवांचे झालेले पुनरुज्जीवन. त्यामुळे एकोणिसाव्या शतकातील समीक्षेने जो धडा परिश्रमपूर्वक शिकविला होता, तो पार उलटापालटा केला गेला आहे. 'विषय काय आहे, याला महत्त्व नाही. विषय निमित्तमात्र असा नगण्य वस्तुसंचय असतो. कलावंताचे सामर्थ्य आणि ते प्रकट करीत असता त्याने योजलेली विशिष्ट पद्धती यांच्याशी तुम्हाला खरे कर्तव्य असते,' असे म्हणण्याऐवजी 'कलावंताच्या शक्तीशी मिळत्याजुळत्या सामर्थ्याचा विषय घेऊन जेव्हा तो लगामी लावतो, तेव्हाच त्याच्या खऱ्या शक्ती प्रकट होतात' असे आता समीक्षक मानतो. या नव्या सौंदर्यविषयक जाणिवेत दुहेरी दृष्टीचा पवित्रा अनुस्यूत आहे. या पवित्र्यानुसार विषय हासुद्धा कलाकृतीच्या रसास्वादासाठी विषयाकरिता विषय म्हणून तिच्याविषयीची हाताळणीही कशी केलेली आहे, याबाबतसुद्धा आस्था वाटायला हवी, अशी धारणा तेथे असते.

एकोणिसाव्या शतकाच्या तालमीत तयार झालेल्या सौंदर्यमीमांसाकाला हे शब्द धडकीच भरवणारे आहेत. ते गंभीरपणे खरे धरून चालणे म्हणजे कलेच्या ऱ्हासकालीन आणि रानटी युगाची प्रतीक्षा करण्यासारखेच होय. हे भावी युगी असे असेल की कलेची निरंतर चालत आलेली खडतर साधना ज्या युगात सवंग प्रचारासाठी डावलली जाईल; कलावंताची पारख कलागुणांवरून केली न जाता ते कलावंत ज्या समाजाचे घटक असतील, त्या समाजाच्या राजकीय, नैतिक आणि आर्थिक कर्मठ तत्त्वांशी त्यांना कितपत जुळवून घेता येते, यावरून केली जाईल, अशा वेळी महत्प्रयासाने मिळविलेले आधुनिक कलेचे स्वातंत्र्य गमावले जाईल आणि सुधारणाविरोधी अंधश्रद्धेचे साम्राज्य सर्वत्र माजेल.

मी या प्रश्नाचा आणखी पाठपुरावा करीत बसणार नाही. आपल्याला अन्यत्र त्याची दखल अगदी गंभीरपणे घ्यावीच लागणार आहे. आपल्या डोळ्यांसमोर यातुविद्यात्मक कलेचा अनिष्ट प्रादुर्भाव पुन्हा धडधडीत चालू झालेला आहे आणि तिचा स्वीकार

कसा करावा, याबाबत सौंदर्यसिद्धान्तकार आणि समीक्षक दुग्ध्यात पडले आहेत, या वस्तुस्थितीची मात्र सध्या आपण नोंद करून ठेवू.

मी पुन्हा अशा अनिष्ट प्रादुर्भावाविषयी म्हटले खरे;पण कलेच्या स्वरूपाविषयी शिष्टमन्य किंवा उच्चभ्रू दृष्टिकोण स्वीकारल्यासच तो अनिष्ट प्रादुर्भाव आहे असे वाटेल. स्वत:ची स्वत:च निवड करून सिद्ध झालेल्या कलाकारांच्या किंवा साहित्यशौंडांच्या कोंडाळ्याकडे काही कलात्मक निर्मितीचा एकाधिकार सोपवलेला नाही. सदर कोंडाळ्याबाहेर अगदी विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालापासूनच कलापरंपरेचे दोन तरी जोमदार प्रवाह सतत आपल्यामध्ये चालत आलेले आहेत आणि दोहोंपैकी प्रत्येक परंपरेच्या कलेत यातुविद्यात्मक गुणधर्म हटकून आढळून येतो.

प्रथमत: गरिबांची म्हणून एक देशी कला असते. विशेषत: खेडूत किंवा शेतकरीवर्गाच्या विशिष्ट तऱ्हेच्या कलेला आश्रयदातेपणाच्या आढ्यतेतून लोककला असे गोंडस नाव दिलेले असते. या लोककलेत गीते, नृत्ये, कथा आणि नाट्य अशा प्रकारांचा अंतर्भाव असतो. या कलांच्या अस्तित्वाची 'सुसंस्कृतां'ना जाणीव होण्यापूर्वी या राष्ट्रात [म्हणजे इंग्लंडमध्ये] (ज्याची परंपरा गरिबांकडे आश्रयदातेपणाच्या तुच्छताबुद्धीने पाहण्याची आहे) त्यांना संपूर्णपणे[४] नष्टप्राय होऊ दिलेले होते. त्यांची उत्पत्ती आणि प्रयोजनही प्रामुख्याने यातुविद्यात्मक होते. ती शेतकरीवर्गाची यातुविद्यात्मक कला होती.

दुसरी गोष्ट अशी की, परंपरेने चालत आलेल्या वरिष्ठ वर्गांच्या निम्नभ्रू कलाही असतात. त्यांच्याविषयी (पुष्कळदा त्यांच्या मूलभूत स्वरूपाविषयी गैरसमज पसरलेले असतात म्हणून) अधिक विचार करणे आवश्यक आहे. धार्मिक व्यासपीठांवरून केली जाणारी गद्य प्रवचने, स्तोत्रे, सैनिकी बँडपथकाचे वाद्यसंगीत, त्याचप्रमाणे नृत्यप्रसंगीचे साथसंगीत, दिवाणखान्यातील साजसजावट यांच्यासारख्या गोष्टींचा संदर्भ मला अभिप्रेत आहे. येथे उच्चभ्रू वाचक तोंड वाकडे करीत 'अरे देवा, धाव बाबा मदतीला! ही तर मुळी कलाच नव्हे!' असे वैतागाचे उद्गार काढीत असल्याचे माझ्या नजरेसमोर दिसत आहे. मला हे सारे कळते आहे, पण ही तर यातुविद्याच; आणि कला आणि यातुविद्या यांच्यांतील संबंधांना महत्त्वाच्या समस्येचे रूप पुन्हा एकदा प्राप्त झालेले असताना तिचे आस्तित्व सहजासहजी नाकारून तिला रद्दबातल ठरविता येणार नाही. आपण यातुविद्येचा त्याग केव्हाच केलेला आहे, या विश्वासाच्या आधारे जो समाज स्वत:चे प्रबोधन झालेले असल्याचा दावा करीत असतो, त्या समाजाच्याच पुढाऱ्यांमध्ये (ज्यांनी स्वत: होऊन पुढारी असल्याचा समज करून घेतलेला असतो अशा) नकळत पण अगदी सर्वंकषपणे यातुविद्येची भरभराट चालूच आहे; तेव्हा तिची दखल घेणे हे सौंदर्यशास्त्राचे कर्तव्यच ठरले.

स्तोत्रस्तवने, सणोत्सव आणि विधिकांडे यांचा अंतर्भाव असणाऱ्या धार्मिक कलेबाबत खास करून अधिक विश्लेषणाची फारशी गरजच नाही. दैनंदिन व्यावहारिक जीवनकार्यात ज्या विशिष्ट भावनांचे विसर्जन करावे लागते, अशा भावना उद्दीपित करणे आणि त्यांना सातत्याने पुनरुद्दीपित करणे, हेच धार्मिक कलेचे प्रयोजन असते. यातुविद्यात्मक म्हणून संबोधित असताना मी तिचा 'धार्मिक' या उपाधीवरील हक्क नाकारीत नाही. 'यातुविद्या' या शब्दाचा एक अपशब्द म्हणून वापर करण्याचे आपण आता सोडून देऊन त्या संज्ञेचा अर्थही ठरवून टाकला आहे. तेव्हा ती संज्ञा नावडत्या गोष्टींनाच चिकटवावी किंवा आदरणीय गोष्टींना लावण्यासाठी आपण आढेवेढे घ्यावे, अशी गरज आता उरलेली नाही. यातुविद्या आणि धर्म या गोष्टी एक नव्हेत, कारण दैनंदिन व्यावहारिक जीवनात गरज असलेल्या भावनांचे उद्दीपन म्हणजे यातुविद्या; तर धर्म म्हणजे एक ब्रीदावली किंवा विश्वविषयक श्रद्धांची अशी प्रणाली की, जी वर्तनक्रमाची एक पद्धती किंवा मूल्यांची श्रेणीही असते. परंतु हरेक धर्मामध्ये आपापली खास अशी यातुविद्या असते आणि आपण सामान्यत: ज्यांना 'आचार' म्हणतो, ते बहुधा त्या विशिष्ट धर्मातील यातुविद्येचे आचार असतात.

स्वत्वाभिमानी कलेची गोष्टही साहजिक अशीच किंबहुना काकणभर अधिकच या स्वरूपाची असते, मग तो अभिमान राष्ट्रविषयक असो, नागरिकत्वविषयक असो अथवा पक्षवर्ग वा अन्य संस्थाविषयक असो: स्वत्वाभिमानी कविता, शालेय गीते, माननीयांची व्यक्तिरेखाटणचित्रे, राजकारणी मुत्सद्यांचे पुतळे, युद्धाची स्मारके, ऐतिहासिक प्रसंगाची स्मृती जागवणारी रेखाटणे व नाटके, सैनिकी संगीत, दृश्यमालिकांचे चित्ररथ, मिरवणुका अथवा उत्सवी समारंभ यांसारख्या गोष्टींचे प्रयोजन राष्ट्र, नगर, पक्ष, कुटुंब इत्यादी सामाजिक आणि राजकीय स्वरूपाच्या आपल्या निष्ठा उद्दीपित करणाऱ्या यच्चयावत सर्व गोष्टी अशाच असतात. ज्या मर्यादेपर्यंत या सर्व प्रकारांचे उद्दिष्ट भावनोद्दीपन हेच असून अशा भावना ज्या अनुभवांतून उद्‌भवतात, त्या त्या अनुभवांतच त्या विसर्जित न करता, दैनंदिन जीवनव्यवहारांच्या चाकोरीकडे वळवून घेतल्या जातात आणि त्यांच्याद्वारे सामाजिक वा राजकीय गटांच्या संबंधाप्रीत्यर्थ त्या त्या व्यवहारांना मुरड घालू शकत असतात, त्या मर्यादेपर्यंत हे सर्व प्रकार यातुविद्यात्मक ठरत असतात.

सामान्यत: आपण जिला क्रीडा असे म्हणतो, तिच्यातील विधिकांडामध्ये दुसऱ्या गटातील उदाहरणे आढळू शकतील. कोल्ह्याची शिकार किंवा हौशी मंडळीचा फुटबॉल यांच्यासारख्या गोष्टी मूलत: केवळ एक निरागस करमणूक करणाऱ्या रंजनपर गोष्टी नसतात. आपल्या अंगचे सामर्थ्य वा कौशल्य विकसित करण्याचे साधन म्हणून घेतलेले शारीरिक शिक्षण असेही त्याचे स्वरूप नसते; तर एक सामाजिक कर्तव्य

या दृष्टीने त्याचा अंगीकार केलेला असतो आणि त्यामध्ये यातुविद्येतील ठळक लक्षणे आणि सोपस्कार चौफेर भरून राहिलेले असतात. विधिकांडाचा पोशाख, विधिकांडाची परिभाषा, विधिकांडाची वाद्ये आणि सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे बुवा आणि नवशिका चेला यांना सदैव वेगळे राखून सर्वसाधारण माणसाहून अहंविशेष असल्याची जाणीव किंवा स्वत:ला विशेष दर्जा असल्याची खास भावना हे सांगण्यात मी काही अपूर्वाईची गोष्ट सांगत आहे, असे नाही. या गोष्टींच्या प्रयोजनाचे रास्त गुणग्रहण करता यावे, या दृष्टीने सर्वसामान्य माणसाने[१] या गोष्टीचा पुरेसा विचार आधीपासूनच केलेला असतो. ज्याला तो 'चारित्र्याचे प्रशिक्षण' असे म्हणतो, त्या प्रशिक्षणाच्याच या पद्धती असतात, अशी त्याची धारणा असते. भक्तांना आपापल्या जीवितकार्याप्रीत्यर्थ, विशेषत: त्या भक्तांची योजना भगवंताने जीवितकार्याच्या दृष्टीने श्रेणीव्यवस्थेतील ज्या विशिष्ट स्थानावर केलेली असते, त्यासाठी त्याला समर्थ बनविणे हे त्याचे प्रयोजन असते. सांघिक भावना, न्यायबुद्धीचे भान, छक्केपंजे न खेळण्याचा बाणा आणि द्वंद्वात मर्दासारखा सीधा पवित्रा इत्यादी गोष्टी अशी क्रीडाप्रकारांतून चांगल्या अंगी बाणतात, असे म्हटले जाते. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर दैनंदिन जीवनातील विशिष्ट प्रसंगी ज्या विशिष्ट भावनांचे विसर्जन करावे लागत असते व ज्यांच्या अभावी प्रस्तुत प्रसंगांना यथोचित रीतीने तोंड देता येत नाही, अशी विशिष्ट भावनानिर्मिती या खेळांद्वारे होत असते. एक सद्गृहस्थ या नात्याने आचरायच्या धर्माचेच ते यातुविद्यात्मक घटक होत आणि अगदी कठोरातले कठोर टीकाकारसुद्धा ही गोष्ट नाकारीत नाहीत. अथवा हे खेळ यातुविद्यात्मक नाहीत वा सदर यातुविद्या इष्ट ते परिणाम साधू शकत नाही, असे म्हणत नाहीत. त्यांचे म्हणणे असे असते की, इंग्लिश उच्चवर्गीय स्वरूपाच्या या यातुविद्येच्या द्वारे निर्माण होणाऱ्या भावना, आजकालच्या जमान्यात समर्थपणे जगण्यासाठी माणसाला सुसज्ज बनवित नाहीत.

शेवटच्या गटातील उदाहरणे म्हणून आपण सामाजिक जीवनातील समारंभाचा विचार करू. उदाहरणार्थ, विवाह, अंत्ययात्रा, मेजवान्या, नृत्यसमारंभ; आधुनिक स्त्रीपुरुषांचे खाजगी जीवन आपापल्या ढंगानुसार नटवणारे भपकेबाज देखाव्यांचे प्रकार (आणि म्हणूनच निदान बीजरूपाने कला म्हणता येतील असे प्रकार); हे सारे मूलत: यातुविद्यात्मक असतात. या सर्वांमध्ये खास तऱ्हेच्या वेशभूषेची गरज असते; पण ही वेशभूषा रंजनार्थ किंवा वैयक्तिक हौसेप्रीत्यर्थ केलेली नसून विहित आकृतिबंधाला धरूनच केलेली असते. पुष्कळदा अशी वेशभूषा वापरण्यास सुखदायक तर मुळीच नसते; तिची रचना प्रसंगाचे गांभीर्य मनावर ठसावे, अशा प्रकारची असते. दीक्षाविधीची वस्त्रे असे मानववंशशास्त्रज्ञ ज्यांना म्हणत असतात, ती वेशभूषा हीच असते. सर्व विधिकांडांमध्ये विहित अशीच व्यक्तव्ये असतात, निदान मुळारंभी तरी विधिकांडपर

परिभाषा योजण्यात येते. या सर्वांमध्ये विधिकांडोपयुक्त उपकरणेही असतात. अंगठी, शवपेटिका, सुऱ्या, काटे, काचेचे पेले इत्यादींची खास गुंतागुंतीची संरचना विहित प्रयोगात योजावी लागते. हरेक प्रसंगी विशिष्ट प्रकारची फुले त्याच्या विशिष्ट रचनाकृतींनिशी विधिकांडाच्या दैवताला समर्पित करण्यासाठी नेहमीच तयार ठेवलेली असतात. माणसांचे बाह्य वर्तनही विशिष्ट प्रकारचे म्हणजे विधिकांडोचित हर्षोल्लासी वा विधिकांडोचित उदासीन कळा असणारे सदैव असावे लागते.

जाणीवपूर्वक आणि प्रकटरीत्या विशिष्ट भावनोद्दीपन करणे हेच या सर्व गोष्टींचे प्रयोजन असते व भावी काळातील व्यावहारिक जीवनकार्य सुफलित व्हावे, या उद्दिष्टानेच भावना उद्दीपित केल्या जात असतात.

वधूवरांचे परस्परांवर प्रेम असणे या वस्तुस्थितीशी—जेव्हा तशी ती असेल तेव्हासुद्धा—विवाहविधीच्या थाटमाटाच्या प्रकट सोहळ्याचा सुतराम संबंध नसतो. तो बाह्य सोहळा जणू अशा बाबतीत मुकाच असतो आणि म्हणून परस्परांवर निरतिशय प्रेम असणाऱ्या कित्येक विवाहेच्छू जोडप्यांना या विधिपूर्वक होणाऱ्या सोहळ्यामुळे आपल्या उत्कट प्रीतिभावनेचा उपमर्द होत आहे असे वाटते आणि त्यामुळे सदर विधींचा तिटकारा वाटतो. पण कुटुंबीय मंडळींच्या मताखातर जुलमाचा रामराम म्हणून अशी जोडपी त्या सोहळ्यात मान तुकवतात. एका विशिष्ट पद्धतीची सहभागीदारी टिकवून ठेवण्याची भावनिक प्रेरणा निर्माण करणे हे अशा सोहळ्याचे उद्दिष्ट असते. दोन प्रेमिकांची ती सहभागीदारी असेलच असे नाही; प्रेमाचे अस्तित्व असो वा नसो, सामाजिक विश्वाची मान्यता मिळालेल्या विवाहितांची ती सहभागीदारी असते.

अंत्ययात्रा हा भिन्न प्रकारच्या भावनेला नवी दिशा देण्याचा एक प्रकार असतो. शोक करणारे सगेसोयरे मूलत: आपल्या दु:खाचे जाहीर प्रदर्शन करीत नसतात. आपला पूर्वापार भावनात्मक संबंध ते जाहीरपणे दूर सारीत असतात आणि त्याच व्यक्तीशी आता मृत म्हणून एक नवा भावनात्मक संबंध जोडू पाहत असतात. आपण आपले भावी जीवन त्या व्यक्तीविना जगणार आहोत, याविषयी प्रकटपणे दिलेले अभिवाचन म्हणजे अंत्यविधी होय. या अभिवचनाची पूर्णतया परिपूर्ती करणे किती अवघड आहे, ही गोष्ट कथन करण्याइतपत खुद्द स्वत:चे मन आपल्यापैकी कोणाला पुरेसे उमजलेले असते?

मेजवानीच्या आयोजनाचा हेतू तीत सहभागी होणाऱ्या मंडळींमध्ये—विशेषत: यजमान आणि हरेक पाहुणी व्यक्ती यांच्यामध्ये—नवे भावसंबंध किंवा जुन्या भावसंबंधांना उजाळा मिळावा, हा असतो; सामंजस्य हितसंबंध किंवा ध्येयधोरणे मिळतीजुळती करून घेणे हा नसतो. त्या समारंभातून स्नेहभावनेच्या रज्जूंना बळकटी येते व ते घनिष्ठ होतात. दुसरी व्यक्ती किती लोभसवाणी आहे, एवढे प्रत्येकाला

वाटायला लावले जाते किंवा निदानपक्षी सदर व्यक्ती काही झाले तरी, वाईट नाही, एवढी तरी भावना निर्माण होते. थोड्याफार प्रमाणात का होईना अशा भावना ज्या भोजनसमारंभात उद्दीपित होत नसतील किंवा प्रत्यक्ष समारंभापुरत्या का होईना काही प्रमाणात टिकून राहत नसतील, तर असा समारंभ म्हणजे केवळ एक पोकळ सोहळाच म्हणावे लागेल.

नृत्य हे सदैव यातुविद्यात्मकच असते आणि आपल्यामध्ये [म्हणजे पाश्चात्त्य संस्कृतीमध्ये] आजतागायत ते तसेच राहिलेले आहे. नृत्यासोहळ्यांच्या आधुनिक आणि 'सुसंस्कृत' स्वरूपात नृत्य म्हणजे प्राधान्याने प्रियाराधनाचा एक विधी बनलेला आहे. तरुण-तरुणींमध्ये एकमेकांविषयी आकर्षण निर्माण व्हावे, हे त्याचे प्रयोजन असते; जन्म आणि संगोपनादी संस्कार (म्हणजे जीवनातील विविध कसोटीच्या अवस्थांमधून मिळालेली यथोचित दीक्षा) यांच्या आधारे तरुण-तरुणीं या विधिकांडासाठी अनुरूप म्हणून निवडलेल्या व्यक्तींना विवाहबंधनात एकत्र आणावे, हाच तेथे उद्देश असतो. कित्येक स्पष्टवक्त्या आजीबाई अगदी अचूक निदान वर्तवत असतातच की, हे ब़ॉल नृत्य[भा७] म्हणजे पोरींना आपापले नवरे शोधून काढण्याची एक नामी संधीच. अद्यापि तरुण-तरुणींमधील आकर्षणाचे समाराधन झालेलेच नसते आणि त्यामुळे ते प्रत्यक्ष नृत्यक्रियेतच विसर्जित होत असते; तेव्हा भावी सहजीवनाच्या भागीदारीत त्यांची परिणिती व्हावी, हाच तेथे हेतू असतो.

हे सारे यातुविद्यात्मक समारंभ आपल्या मूळच्या जातकुळीशी इमान राखून प्रतिरूपणात्मकच राहिलेले आहेत. ज्या व्यावहारिक कृतींच्या विकासार्थ ते साजरे केले जात असतात, त्या त्या कृतींचे प्रतिरूप, निवडीच्या स्वरूपात का होईना, ते ते समारंभ अक्षरश: उभे करीत असतात. तिसऱ्या प्रकरणाच्या अखेरीस छेदक ३.४ मध्ये प्रतीकात्मक या शब्दाची व्याख्या विरोधी मत नोंदवून करण्यात आलेली आहे. युद्ध-नृत्य, नांगरटीचा विधी यांसारखेच तेही विधी या अर्थानेच प्रतीकात्मक असतात. अशा विवाहविधींमध्ये जोडप्याने परस्परांच्या हातात हात घेणे आणि एकमेकांच्या बाहूंत बाहू गुंतवून एकसाथ पावले टाकीत चालणे, या गोष्टीही आपल्या सहभागीदारीचे प्रतीक जनदृष्टीसमोर यावे, यासाठीच असतात. माणूस जिवंत असताना त्याच्याविषयी जी भावनिक दृष्टी बाळगलेली असते, तिचा त्याग केल्याचे प्रतीक म्हणून अंत्यविधीच्या प्रसंगी शोकप्रदर्शनार्थ जमलेली मंडळी त्या मृत माणसाला मागे ठेवून येत असतात. भोजन समारंभात यजमान आणि पाहुणा हे एकाच प्रकारचे अन्न सेवन करतात; ते परस्परांच्या स्नेहभावाचे आणि सलगीचे प्रतीक असते. म्हणजेच त्यांच्यातील सहानुभूतीचे परस्परसंबंध भविष्यकाळातही अधिकाधिक घनिष्ठ होत जातील, याचे प्रतीक असते. नृत्यसोहळ्यातील जोडीदारांची मिठी ही प्रेमालिंगनाचे

प्रतीक असते.

केवळ काटेकोर सौंदर्यात्म दृष्टिकोणातून विचार केल्यास, जसे एखादे अकादमीछाप व्यक्तिरेखाटणचित्र सरासरीची प्रमाणयत्ता गाठणारे असते, त्याचप्रमाणे हे सारे विधी सामान्यत: मध्यम दर्जाचेच असतात. या सर्वांमध्ये कलात्मक हेतू अवश्यमेव विद्यमान असतो; मात्र यातुविद्येसाठी त्याचा वापर केल्याने त्याला गुलामीची आणि हिणकसपणाची कळा प्राप्त झालेली असते. सामान्य नियमच सांगायचा तर स्तोत्राची स्वररचना आणि देशभक्तिपर पदरचना खुद्द गायकांमध्ये आदरभाव जागृत करीत नसतात. बॅले-नृत्यपटूला शिकारी कुत्र्यांच्या खेळाचे किंवा क्रिकेटच्या सामन्याचे विशेष आकर्षण वाटणे बहुधा शक्य नसते. एखादा विवाह समारंभ किंवा भोजन समारंभ या प्रसंगीचा थाटमाट आणि सजावट क्वचितच उच्च श्रेणीची असते आणि एखाद्या भपकेबाज बॉलनृत्यात जे काही चाललेले असते, त्यात एखाद्या व्यावसायिक नृत्यपटूला प्रशंसनीय वाटावे, असे काहीच असत नाही. पण काटेकोरपणे यातुविद्यात्मक लक्षणे दर्शविणाऱ्या विधिकांडाच्या एखाद्या गुणात्मक भागाविषयीच हे खरे असते. किंबहुना त्याचे यातुविद्यात्मक स्वरूप हा प्रतिरूपणाचा एक विशिष्ट प्रकार असतो आणि प्रतिरूपणात्मक स्वरूपाच्या दृष्टीने तो सुसंगतच असतो. व्यक्तिरेखाटणचित्र किंवा निसर्गचित्र ही जशी खरी कला नसते, तद्वतच हे सोहळे-समारंभही खरी कला नसतात. व्यक्तिरेखाटणचित्र आणि निसर्गचित्र याप्रमाणेच त्यांचेही मूळ उद्दिष्ट सर्वस्वी असौंदर्यात्म असते. विशिष्ट भावनानिर्मिती हेच उद्दिष्ट असते. या गोष्टींप्रमाणेच एखाद्या खऱ्या कलावंताकडून (कलेची मागणी करणाऱ्या लोकांपासून अशा कलावंतांचा वेगळा असा विचार कधीही करू नये) हाताळणी झाल्यास अशा बाबींनाही कलारूप प्राप्त होते आणि कलात्मक आणि यातुविद्यात्मक हे उभय हेतू एकंकार झाल्याचे जाणवल्यास असे घडून येणे अपरिहार्य आहे. ऑरिग्नेसियन आणि मॅग्डेलेनियन कालखंडातील गुहामानव, प्राचीन ईजिप्तमधील लोक आणि ग्रीक तसेच मध्ययुगीन युरोपीय लोक यांच्या बाबतीत असे घडलेले होते. जोपर्यंत हे हेतू भिन्न म्हणून जाणवतात—आणि आपल्या बाबतीत तसे ते हटकून जाणवत असतात—तोपर्यंत असे घडून येण्याची कधीही शक्यता नसते.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.६९] हा सिद्धान्त १८७१ मध्ये सर एडवर्ड टेलर यांनी मांडला (*प्रिमिटिव्ह कल्चर*, प्र. ४). आपल्या आजच्या काळामध्येसुद्धा सर जेम्स फ्रेझर (*दि गोल्डन बाऊ*, इतस्तत:) यांच्याकडून अद्याप हीच शिकवण मिळत असते. समकालीन मानववंशशास्त्राच्या दृष्टीने तसेच या शास्त्राशी संबंधित अशा एकूण व्यासंगाच्या दृष्टीने ही एक विनाशकारी आपत्तीच

आहे.

२. [पृ.७३] मात्र सर्वस्वी नव्हे. तुळा : उदाहरणार्थ, मॅलिनोस्कीकृत डमहॅम लेक्चर्स (१९३६) *दि फाऊ डेशन फेथ अ‍ॅन्ड मॉरल्झ* पृ. ५ ''उदाहरणार्थ, आदिम समाजातील यातुविद्येला 'झूठ' वैज्ञानिक तंत्र मानणारी ही संकल्पना आपल्या सांस्कृतिक मूल्यकल्पनेला रास्त न्याय देणारी नाही.''

३. [पृ.७३] प्रस्तुत ग्रंथाचा निकडीचा असा जो खास विषय आहे, तदनुसार येथे फ्रॉइडच्या टोटम अँड टॅब या ग्रंथाच्या तिसऱ्या प्रकरणाशीच काय तो माझा संबंध येतो. ते काही थोड्याफार फरकाने अरतेपरते करून बाकीच्या सर्व प्रकरणांना लागू पडेल, अशी पुस्ती मी जोडली तर वाचक मात्र बहुधा क्षमाच करतील. सदर पुस्तक रचण्यास फ्रॉइडला ज्या तत्त्वापासून प्रेरणा मिळाली, त्या तत्त्वामध्येच अंगभूत असे तर्कदोष आहेत. त्याचे ते तत्त्व म्हणजे 'मनोविश्लेषणाची फलिते आणि दृष्टिकोण वांशिक मनोविज्ञानाच्या स्पष्टीकरणविरहित अशा समस्यांना लावणे.' साध्या शब्दांत सांगायचे तर मनोविश्लेषणतज्ज्ञांना आपल्या रुग्णांमध्ये ज्या काही चमत्कारिक गोष्टी आढळल्या, त्यांचे साम्यसंबंध रानटी लोकांच्या श्रद्धा आणि आचार यांमधील विचित्र गोष्टींशी दाखवून त्यांचे स्पष्टीकरण करणे. परंतु 'रानटी' याचा तेथील अर्थ एवढाच असतो की, आधुनिक युरोपीय संस्कृतीपेक्षा ठळकपणे वेगळी वाटणारी संस्कृती तसेच रानटी लोकांच्या विचित्र श्रद्धा आणि आचार म्हणजे आधुनिक युरोपीय दृष्टीला चमत्कारिक वाटणाऱ्या गोष्टीच. किंबहुना याहूनही सोप्या भाषेत उभयतांमधील भेददर्शक असे मुद्दे सांगायचे तर फ्रॉइडच्या एकूण उपक्रमाचा अर्थ एवढाच की युरोपीय आणि अयुरोपीय अशा उभय संस्कृतींमधील भेदांना मानसिक आरोग्य आणि मानसिक रुग्णता यांतील भेदाच्या पातळीवर नेऊन बसवणे. मग त्यावर जर 'रानटी' लोकांनी प्रतिहल्ला केला तर त्यात नवल ते काय?

शब्दच्छलाच्या आणि चतुर परंतु दिशाभूल करणाऱ्या युक्तिवादाच्या ज्या प्रकाराच्या आवरणाखाली फ्रॉइड हा स्वत: (तसेच वरकरणी इतर मंडळीही) आपला कार्यक्रम व्यवस्थितपणे पार पडल्याची समजूत करून घेतात तिचा तपशीलवार समाचार घेण्याचे हे स्थळ नव्हे. संस्कृती-संस्कृतींमधील भेदांची बरोबरी मानसिक आरोग्य आणि मानसिक रुग्णता यांतील भेदांशी हा गृहस्थ करतो; किंवा वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर संस्कृतीच्या प्रकृतिधर्माची ऐतिहासिक समस्या हा गृहस्थ एखाद्या वैद्यकीय समस्येच्या पातळीवर आणून ठेवतो; अशा या गृहस्थाची संस्कृतीच्या प्रकृतिधर्माविषयाच्या सर्व प्रश्नांसंबंधीची मते साफ खोटी आहेत, असा सारभूत शेरा मारणे, हेच या माझ्या टिपेचे उद्दिष्ट आहे. जेवढ्या प्रमाणात तो स्वत:च्या मतांना चिकटून राहील तेवढ्या प्रमाणात ती अधिकच खोटी असतील आणि आपल्या व्यासंगाच्या क्षेत्रात त्या गृहस्थाची जेवढी म्हणून उच्च श्रेणीची प्रतिष्ठा असेल, तेवढ्या प्रमाणात त्याचा तो खोटेपणा अधिकच घातकी ठरेल. कलेच्या प्रकृतिधर्माची समस्या हीसुद्धा या प्रश्नांच्या परिघातच समाविष्ट होणारी असते.

४. [पृ.८४] इ.स. १८९३ च्या सुमारास इंग्लंडमध्ये १४० 'परिकथा' संकलित केल्या गेल्या. त्यानंतर कथांचा शोध जवळपास लागलेला नाही. १८०० ते १८९० च्या दरम्यान फ्रान्स आणि इटली या देशांत प्रत्येकी हजारांहून अधिक परिकथा गोळा झालेल्या आहेत.

५. [पृ.८६] आणि हा माझा मुद्दा मानववंशशास्त्रज्ञांना पूर्ण परिचितच आहे. तुळा : ए. एम. होकार्ट *दी प्रोग्रेस अव्ह मॅन* (१९३३)

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.७०] जॉन लॉक (१६३२-१७०४) : इंग्लिश तत्त्वज्ञ; मानवी ज्ञान हे फक्त प्रत्यक्ष अनुभवातूनच मिळू शकते असे प्रतिपादन करणाऱ्या अनुभववादी प्रणालीचा पुरस्कर्ता.

भा२. [पृ.७२] एडवर्ड बेनेट टायलर (१८३२-१९१७) : ब्रिटिश मानववंशशास्त्रज्ञ; आदिम संस्कृतींच्या तुलनात्मक संशोधनासाठी प्रसिद्ध.

जेम्झ फ्रेझर (१८५४-१९४१) : स्कॉटिश मानववंशशास्त्रज्ञ; धर्मसंस्थांच्या व समाजशास्त्राच्या तुलनात्मक अभ्यासाची परंपरा निर्माण करणाऱ्या द *गोल्डन बो* (१८९०) या सुप्रसिद्ध ग्रंथाचा कर्ता.

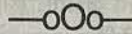
ल्युशिअन लेव्ही-ब्रूहल (१८५७-१९३९) : फ्रेंच मानववंशशास्त्रज्ञ; आधुनिक व आदिम मानवाच्या मानसिकतेच्या तुलनात्मक अभ्यासासाठी प्रसिद्ध.

भा३. [पृ.७३] ऑगस्त काँत (१७९८-१८५७) : फ्रेंच तत्त्वज्ञ; ज्ञान हे फक्त प्रत्यक्ष निरीक्षणामधून व विज्ञानामधूनच मिळू शकते असे प्रतिपादन करणाऱ्या प्रत्यक्षार्थवादी प्रणालीचा संस्थापक.

भा४. [पृ.७४] मोलिएर (१६२२-७३) : फ्रेंच नाटककार व नट; सर्वश्रेष्ठ फ्रेंच सुखात्मकाकार.

भा५. [पृ.८२] रड्यर्ड किपलिंग (१८६५-१९३६) : इंग्लिश कवी, कथाकार व कादंबरीकार; भारतात आलेले ब्रिटिश राज्यकर्ते हे उच्च संस्कृतीचा प्रसार कसा करीत आहेत अशा वसाहतवादी दृष्टिकोणातून केलेल्या चित्रणासाठी प्रसिद्ध.

भा६. [पृ.८८] बॉल नृत्य : औपचारिक सामाजिक समारंभाच्या वेळी स्त्री-पुरुष जोड्यांनी केलेले नृत्य.



५. कलेचा रंजन म्हणून विचार

५.१ रंजक कला

एखाद्या रचित वस्तूचे संकल्पन जर का एखादी विशिष्ट भावना उद्दीपित करण्यासाठी झालेले असेल आणि जर का अशा भावनेची निर्मिती सर्वसामान्य दैनंदिन जीवनव्यवहारातील विनियोगाप्रीत्यर्थ न होता तिचा आस्वाद हीच एक स्वयमेव मोलाची गोष्ट आहे, या उद्दिष्टाने झालेली असेल तर त्या रचित वस्तूचे प्रयोजन करमणूक वा रंजन हे असते. दैनंदिन जीवनातील व्यावहारिक प्रयोजनार्थ भावनोद्दीपन करणारी गोष्ट म्हणून यातुविद्या उपयुक्त ठरत असेल, तर रंजन हे तसे उपयुक्त ठरत नसून ते केवळ आस्वाद्यच असते. कारण रंजनाचे विश्व आणि सर्वसामान्य व्यावहारिक विश्व या दोहोंमध्ये मज्जाव पद्धतीची तटबंदी असते. अशा मज्जाव पद्धतीच्या तटबंदीच्या रिंगणातच रंजनातून निर्मिलेल्या भावनांचा प्रवाह खेळता राहिलेला असतो.

कार्यप्रेरकतेच्या दृष्टीने प्रत्येक भावनेच्या अस्तित्वाचे दोन टप्पे असतात. भावनासंचार किंवा भावनोद्दीपन आणि भावनाविसर्जन. भावनाविसर्जन म्हणजे भावनेच्या संसूचनामुळे घडून आलेली एक प्रकारची कृती असते. अशा कृतीद्वारे भावनेला उतू जाऊ देऊन आपण तिचे विसर्जन साधीत असतो आणि विसर्जनाआधी मनावर दबाव आल्याने जो ताण पडत असतो, त्यापासून स्वत:ची मुक्तता करून घेत असतो. अन्य भावनांप्रमाणेच रंजननिर्मित भावनांचेही विसर्जन करून देणे अगत्याचे असते. मात्र हे विसर्जन स्वयमेव रंजनक्रियेमध्येच घडून येत असते; रंजनाचे खास वैशिष्ट्य ते खरोखर हेच. व्यावहारिक गोष्टींमध्ये विक्षेप न येता भावनेचे विसर्जन करण्याची रंजन ही एक युक्तीच होय. जीवनाचा रंजनविरहित भाग म्हणजेच व्यावहारिक जीवन; या विधानाद्वारे व्यावहारिक जीवनाची व्याख्या करणे शक्य आहे. मात्र असे विधान व्याख्येखातर करायचे असे ठरविल्यास ती एक चक्रापत्तीच ठरते. म्हणून व्यावहारिक जीवन आणि रंजन यामध्ये भेद प्रस्थापित करणे[१] म्हणजे अनुभवाची दोन भागांत विभागणी करणे होय; कारण एका अनुभवातून निर्माण झालेल्या भावनांचे दुसऱ्या अनुभवात स्वयमेव विसर्जन करण्यास मज्जाव व्हावा, असेच या दोन भागांतील परस्परसंबंध असतात, असे म्हणणे आपणास भाग आहे.

पहिल्या भागात भावना हेच काय ते एकमेव साध्य, असे समजून हाताळणी केली जात असते, तर दुसऱ्यात भावनांच्या पलीकडे असणारी साध्याची पूर्ती करणाऱ्या शक्ती या नात्याने भावनांची हाताळणी होत असते. पहिल्या भागाला रंजन तर दुसऱ्याला व्यावहारिक जीवन असे सध्या संबोधले जाते.

व्यावहारिक जीवनाला धक्का न लागता, भावनांचे विसर्जन व्हावे, यासाठी एक प्रकारच्या 'मानीव वास्तवा'ची परिस्थिती निर्माण करणे भाग असते. अर्थातच ही परिस्थिती वास्तवाचे 'प्रतिरूप' असेल (तुळा : प्रकरण ३, छेदक ३.४), तसेच तीमध्ये भावनाविसर्जन हे व्यावहारिकदृष्ट्या आपोआप घडून येऊ शकत असेल. वास्तवाची परिस्थिती आणि मानीव वास्तवाची परिस्थिती अशी दोन वेगळी नावे देण्यामध्ये या दोहोंमधील भेदाचा निर्देश अभिप्रेत असतो. ज्या परिस्थितीत विसर्जित भावनांना सुरक्षिततेच्या दृष्टीने सरळ सरळ 'भुईत विसर्जित केले जाईल', असा अर्थ घेतला जातो, ती मानीव वास्तवाची परिस्थिती होय. म्हणजे व्यावहारिक जीवनातील परिस्थितीमुळे घडून येणाऱ्या परिणामांपासून अशी अवस्था अलिप्त असते. एखाद्या माणसाने जर मूठ उगारीत आणि दमदाटी वगैरे करीत दुसऱ्या माणसाविषयी आपला द्वेष व्यक्त केलेला असेल, तर सामान्यमानाने त्या माणसाला धोकादायक स्वभावाचा आणि विशेषकरून त्याने ज्या माणसाला दमदाटी वगैरे केली असेल अशा माणसाच्या बाबतीत तर खासच धोकादायक म्हणता येईल. अशा स्थितीत तो माणूस स्वसंरक्षणाप्रीत्यर्थ कोणत्या ना कोणत्या प्रकारची उपाययोजना करू लागेल. कदाचित तो प्रथम मनधरणी करील किंवा त्या माणसावर हल्ला करून वर्चस्व प्रस्थापित करील किंवा कदाचित पोलिसांचे संरक्षणही मिळवील. परंतु जणू आधी काहीच घडलेले नाही, अशा प्रकारे काहीएक न करता पूर्ववत जीवन सही सही पुढे चालू ठेवायचे असे ठरविल्यास मग ज्या परिस्थितीत क्रोधाविर्भाव प्रकट झाला, त्या परिस्थितीला मानीव वास्तवाची परिस्थिती असे म्हणतात.

यातुविद्या ही प्रतिरूपी असल्याने तिच्याद्वारे निर्माण होणाऱ्या परिस्थितीचे अशा परिस्थितीशी साम्य असते; कारण यातुविद्याजन्य परिस्थितीमध्येही प्रतिरूपणात्मक म्हटल्या जाणाऱ्या भावनांशी सदृश अशाच भावना उद्दीपित केल्या जात असतात. त्या असत्य किंवा 'मानीव वास्तवजन्य' असल्याने भिन्न असतात. हा भिन्नपणा असा असतो की, तेथे निर्माण झालेल्या भावना प्रतिरूपी परिस्थितीत उतू जाऊ देण्याऐवजी त्यांचे 'भुईंत विसर्जन व्हावे' या हेतूने उद्दीपित केलेल्या असतात. 'मानीव वास्तवा'च्या विश्वात हा जो एक घटक अंगभूत असतो, त्यालाच (रंगमंचावरील) 'वास्तवाभास' म्हणतात. रंजन कलेतील हा खास घटक यातुविद्येत वा खऱ्या कलेत कधीही आढळून येत नसतो. यातुविद्येच्या विधिकांडात एखाद्याने एखाद्या चित्रासंबंधी 'हा गवा आहे'

किंवा एखाद्या मेणाच्या आकृतीसंबंधी 'हा माझा शत्रू आहे' असे म्हटले, तर तेथे कसलाही वास्तवाभास नसतो. या दोन गोष्टींत जो फरक आहे, तो प्रत्येक व्यक्तीला पूर्णपणे माहीत असतो. शिवाय बालिश खेळातील तथाकथित लुटूपुटूचे मानीव वास्तव आणि रंजक कलेतील मानीव वास्तव या दोहोंत मूलभूत स्वरूपाचा फरक असतो. बालकांचा खेळ हा रंजनपर नसून एक गंभीरच मामला असतो; आपणा प्रौढांच्या अनुभवांशी मिळताजुळता करून घेण्यासाठी आपण त्याला मानीव वास्तव असे म्हणत असतो. असे अयथार्थ वर्णन करणारे नाव देऊन आश्रयदातेपणाच्या आढ्यतेने आपण बालकांना खेळ पुढे चालू ठेवण्याचा परवाना जणू देत असतो. त्यामुळे बालक खरोखर काय करीत असते, हे प्रौढांना जाणता आल्यास त्यांनी लुडबूड करून हटकून जे अडथळे आणले असते ते येत नाहीत आणि बालकाच्या स्वत:च्या जीवनाशी निगडित असे खरेखुरे प्रश्न सोडविण्याच्या दृष्टीने कार्यरत राहणे बालकाला शक्य होते.

ज्या अनेकानेक तुलनांचा प्रपंच केला जात असतो, त्यात कधी कधी तर कला आणि क्रीडा यांत अभेद कल्पिण्यापर्यंत मजल जाते. पण क्रीडा या शब्दाचा कोणता अर्थ आपणास अभिप्रेत आहे, याचा विचार करण्याची तसदी ही मंडळी घेत नसल्याने त्या तुलनेमधून कलेच्या मूलप्रकृतीवर फारसा प्रकाश कधीच पडत नाही. क्रीडा म्हणजे जर का स्वत:ची करमणूक करून घेणे असेल — आणि पुष्कळदा ती तशी असतेही — तर मग क्रीडा आणि खरी कला यांत मुळी महत्त्वाचे साधर्म्य संभवत नाही. यातुविद्येच्या प्रतिरूपी कलेत आणि क्रीडेत सुतराम साधर्म्य नसते. मात्र क्रीडा आणि रंजक कला यांत वरवरच्या साम्याहून अधिक काहीतरी असते; किंबहुना या उभय गोष्टी एकच होत. क्रीडेचा अर्थ विधिकांडातील खेळात भाग घेणे असा अभिप्रेत असेल, तर त्याच्याशी खऱ्या कलेचे साधर्म्य अल्प असते आणि रंजक कलेचे साधर्म्य तर त्याहूनही अत्यल्प असते. परंतु आपण पूर्वीच पाहिल्याप्रमाणे अशा खेळांचे यातुविद्येशी नुसते साधर्म्यच असत नाही, मूलत: खेळ हे यातुविद्याच असतात. पण आपण जिला क्रीडा म्हणतो, अशी आणखीही एक गोष्ट आहे. जागृतावस्थेतील तसेच प्रत्यक्ष कार्यरत अवस्थेतील बालकांची जीवने व्यापून टाकणारी अशी ती एक गूढ क्रिया असते. या क्रियेच्या अनुकरणाने आपणासारख्या प्रौढ मंडळींचे रंजन होत असले आणि काही प्रसंगी त्या क्रियेत आपणास भागही घेता आला, तरी मूलत: त्या क्रियेचे रूप रंजन हे नसते; तर बहुतांशी ती खऱ्या कलेसारखी असते. 'गॅम्बॅतिस्ता व्हिको'[भा१] या गृहस्थाला काव्याविषयी तशीच बालकांविषयी उत्तम जाण होती. बालके म्हणजे 'दिव्योदात्त कवी'च असे त्याने म्हटले आहे आणि त्याचे ते म्हणणे खरे असण्याचाही संभव आहे. पण बालके खेळतात म्हणजे नेमके काय करतात, हे कोणालाच कळत

नसते. कवी काव्य लिहितात म्हणजे काय करतात, याचाही शोध घेणे कठीणच असले, तरी त्या मानाने ते सोपेच म्हणावे लागेल. समजा, खरी कला आणि बालकांची क्रीडा या गोष्टी एकच असल्या तरी नुसते तसे म्हटल्याने आपल्यापैकी पुष्कळांच्या दृष्टीने खऱ्या कलेच्या स्वरूपावर कसलाच प्रकाश पडत नाही.[२]

सुखवादी म्हणून ओळखला जाणारा एक कलासिद्धान्त प्रचलित आहे. सुखवादाच्या सर्वच रूपांप्रमाणे या सिद्धान्तावरही आक्षेप घ्यायला वाव आहे आणि तो आक्षेप म्हणजे कलेचे प्रयोजन (अनेक थोर कलावंत सांगतात त्याप्रमाणे) आल्हाद देणे हे असले, तरी आपण ज्याला सर्वसाधारणपणे सुख म्हणतो, तो काही हा आल्हाद नव्हे, तर आल्हाद हे एक विशेष प्रकारचे सुख असते. या तऱ्हेच्या आक्षेपाला नीट तोंड देता आले की, प्रस्तुत सिद्धान्त रंजक कलेच्या स्वरूपाची बरीच नेटकी कल्पना आणून देणारा ठरतो. रसिकांच्या ठायी विशिष्ट भावना जागृत करणे, तद्वत मानीव वास्तवाच्या परिस्थितीत निरुपद्रवीपणे ह्या भावनांचे विसर्जन घडून यावे, अशी परिस्थिती उपलब्ध करून देणे, हे रंजनाचा पुरवठा करणारी एक व्यक्ती म्हणून कलावंत हा स्वत:चे कार्यच समजत असतो.

रंजनात्मक अनुभव हा काही अन्य कोणतीतरी गोष्ट साध्य करून घेण्याचे साधन अशा स्वरूपाचा अनुभव नसतो; तर तो केवळ रंजनाप्रीत्यर्थच असतो. म्हणून यातुविद्या ही उपयुक्ततावादी असते; तर रंजन हे तसे नसून ते सुखवादी असते. उलटपक्षी, रंजन करणारी तथाकथित कलाकृती ही तर अवश्यमेव उपयुक्ततावादी असते. खऱ्या कलाकृतीप्रमाणे तिला स्वयंभू असे मूल्य असत नाही; कोणत्यातरी एखाद्या साध्याचे ती साधन असते. एखाद्या अभियांत्रिकी कृतीप्रमाणे तिची जडणघडण कौशल्याची असते किंवा एखाद्या औषधाच्या बाटलीप्रमाणे तिच्यातील रासायनिक मिश्रण यथोचित प्रमाणात असते. पण ती कलाकृती निश्चित स्वरूपाचा तसेच पूर्वसंकल्पित परिणाम साधावा, रसिकांच्या मनात विशिष्ट भावना उद्दीपित कराव्यात तसेच मानीव वास्तवाच्या प्रसंगाच्या परिघात त्या भावनांचे विसर्जन व्हावे, या उद्देशाने सिद्ध केलेली असते. कौशल्याची रूपे असा अर्थ ध्वनित व्हावा, अशा संज्ञांच्या साहाय्याने जेव्हा कलांचे वर्णन करण्यात येते, तेव्हा त्याचा संदर्भ (आजकाल सर्वसामान्यत: उपयोजिल्या जाणाऱ्या संज्ञा ध्यानात घेतल्यास) रंजक कलेच्या उपयुक्ततावादी प्रकृतिधर्माकडेच पोचत असतो. जेव्हा रसिकांच्या ग्रहणाच्या प्रक्रियेचे वर्णन मनोवैज्ञानिकांकडून 'चेतकांना प्रतिसाद' या संज्ञांद्वारे करण्यात येते, तेव्हाही तेथे तोच संदर्भ अभिप्रेत असतो. या उभय बाबतींत तात्त्विकदृष्ट्या यातुविद्येतील पद्धतीच्या प्रतिरूपणाकडेच तो संदर्भ भिडत असतो; परंतु आधुनिक जगात त्याच्याकडे सामान्यत: दुर्लक्ष होते; कारण आधुनिक सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यासक कलेच्या संदर्भात

विचित्र, विपरीत किंवा असत्य वाटण्याजोगी विधाने जेव्हा ऐकतो किंवा वाचतो, तेव्हा त्याला जाणवणारा तो विचित्रपणा (किंवा वरवरचा विचित्रपणा) खरी कला आणि रंजक कला यांच्यामधील गोंधळामुळे तर निर्माण झालेला नाही ना, असा प्रश्न उपस्थित करणे, हा उत्तम पक्ष ठरतो; मग तो गोंधळ ही विधाने करणाऱ्यांच्या मनातला असो वा त्याच्या स्वत:च्या मनातला असो.

५.२ लाभ आणि आल्हाद[३]

विशिष्ट रसिकांमध्ये, विशिष्ट क्षणी, विशिष्ट भावना जागृत करण्याच्या बाबतीत एखाद्या कलाकृतीचे यातुविद्यात्मक प्रयोजन आणि रंजनात्मक प्रयोजन ही परस्परव्यावर्ती असतात. तुम्हाला आपल्या रसिकांमध्ये विशिष्ट भावनेची (समजा, पर्शियन लोकांविषयी द्वेषाची) जागृती करायची आहे, तर त्या लोकांना खर्ची घालून रंजनरूपाने हशा पिकवीत आणि त्याच वेळी प्रत्यक्ष व्यवहाररूपाने त्यांची घरे भस्मसात करीत सदर भावनेचे विसर्जन साधणे कधीही शक्य होत नसते. परंतु कोणत्याही विहित स्वरूपाच्या प्रतिरूपणातून निर्मिलेली भावना सरधोपट असतच नाही; भिन्न भिन्न भावनांच्या गुंतागुंतीचा प्रवाह वा आकृतिबंध असेच स्वरूप त्या भावनेचे असते. अशा सर्व प्रकारच्या भावनांचे विसर्जन एका ठरीव चाकोरीतून झाले पाहिजे, अशी व्यवस्था करण्याची गरज नसते. काहींचे विसर्जन सर्वसामान्य मार्गाने होते, तर इतर काहींचे भुईत विसर्जन केले जाते. आपल्या कामाची यथोचित जाणकारी कलावंतापाशी असेल तर तो काही भावनांचे विसर्जन विशिष्ट पद्धतीने तर काहींचे अन्य पद्धतीने साधीत असतो. म्हणूनच होरस म्हणतो, 'उपयुक्त आणि सुंदर यांचा संगम घडविण्यात महत्त्वाचा मुद्दाच मुळी हरवून बसला.' येथे 'उपयुक्त' म्हणजे व्यावहारिक मार्गाने केलेले विसर्जन आणि 'सुंदर' म्हणजे रंजकतेच्या अर्थात मानीव वास्तवाच्या मार्गाने होणारे विसर्जन अभिप्रेत आहे. कॅप्टन मॅरियट हा *मिडशिपमन ईझी*मध्ये[भा१] म्हणतो, "आम्ही काही केवळ रंजनाप्रीत्यर्थ या कादंबऱ्या लिहीत नाही." पुढे शेखी मिरवीत तो असेही म्हणतो की, "नौदलाच्या कारभारात सुधारणा कराव्या या शिफारशींसाठी आपल्या कादंबऱ्यांचा आपण जो पूर्वी उपयोग केला, तो खचीतच असफल झालेला नाही." बर्नाड शॉ[भा३] हा होरसचा आणखी एक कट्टर अनुयायी. कलेच्या क्षेत्रात वाटेल ती लटपटपंची त्याला कधीही खपली नाही. एक रंजनकार या नात्याने तो आपल्या जीवनभरच्या व्यवसायात यशस्वीच ठरलेला आहे; तरी पण आपल्या भात्यातील काही बाणांनी आपला प्रेक्षकवर्ग विद्ध व्हावा, अशी दक्षता त्याने सदैव बाळगली आणि लोक आपल्या बायकांना कसे वागवतात, याविषयी किंवा

तत्सम अन्य प्रश्नांविषयी प्रेक्षकांच्या मनात चीड निर्माण करूनच तो त्यांची रवानगी घरोघर करीत असे. मॅरियटची परंपरा तो अनुसरत असला, तरी प्रचारपुस्तिकांचा लेखक या नात्याने मॅरियटइतकेच आपणही यशस्वी ठरलो आहोत, असा दावा त्याला करता येईल किंवा काय, याविषयी शंकाच आहे. आता हा फरक लेखकालेखकांमधील नसून दोघांच्या काळातील अंतरामुळे पडलेला आहे. *मिडशिपमन ईझी* प्रकाशित झाल्यानंतरच्या दरम्यान शतकभराचा जो काळ लोटला, त्यात कलावंत आणि रसिक यांची यातुविद्या आणि रंजन यांच्या मिश्रणाचे घुटके प्राशन करण्याची क्षमताही जाणवावी इतकी कमी कमी होत गेली. गाल्सवर्दीने[भा४] आपल्या रंगभूमीवरील कारकिर्दीचा प्रारंभ प्राधान्याने उपयुक्तता आणि खूपच गौणत्वाने सौंदर्य असे प्रमाण राखून केला. रंगभूमीसाठी खास करून बनविलेले हे पुडिंग जिद्दी प्रेक्षकांच्या कोठ्यांनाच काय ते पचविता आले, त्यामुळे त्याने पुढे यातुविद्येशी खेळ खेळण्याचे सोडून दिले. फोरसाइट कुटुंबीयांच्या करणीच्या निरूपणाद्वारे अतिगंभीर वाचकांचे रंजन करण्यात मात्र त्याचा हातखंडा ठरला.

यातुविद्येत निष्णात नसलेल्यांनी परिकथांमधून ध्वनित होणारा शहाणपणाचा सल्ला मानून असल्या काही फंदात न पडण्याची काळजी घेणे बरे. एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी आणि विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी जे साहित्य निर्माण झाले, त्याचे एक मोठे नमुनेदार वैशिष्ट्य दिसून येते. ते हे की, जेरोम के. जेरोमसारख्या[भा५] धडाकेबंद रीतीने भरपूर करमणूक करणाऱ्या किंवा जादा मालमसाला टाकून जथाबंद रंजक माल पुरवणाऱ्या ए. ए. मिल्न[भा६] सारख्या यशस्वी व्यापाऱ्यांनी सर्व प्रकारच्या गांभीर्यावर मुळी मातच केली. आपले सारे बळ एकवटून रसिकांच्या जीवनावर जबरदस्त परिणाम घडवून आणण्याचा त्यांनी चंग बांधला. असा प्रकार पूर्वी कधीही घडून आलेला नव्हता. एकोणिसाव्या शतकाने आपल्यासमवेत आयात केलेल्या अध:पतित अभिरुचीचा महाविलक्षण आणि तितकाच खेदजनक असा हा मासला होता.

एकंदरीत प्रतिरूपण करणारा कलावंत अभिरुचिसंपन्न असणे अगत्याचे आहे. अशा अर्थाने की, कोणत्या भावनांचे उद्दीपन केले पाहिजे त्याचे त्याला भान असायला हवे, नाहीतर त्याच्या व्यवसायावर विनाशकारी दु:ख ओढवेल. ड्रायडन[भा७]च्या उद्देशिकेतील टिमोथियसप्रमाणे कलावंताने जादुगार म्हणून कृती करायची आणि तीव्र भावना उद्दीपित करायच्या असे ठरवायला हवे; या भावना अशा असायला हव्यात की त्यांचा प्रत्यय ज्यांना येईल, त्यांनी त्यांचे विसर्जन व्यावहारिक कृतींमध्येच करायला हवे. कलावंताने तसे न ठरविल्यास त्याला अशा तीव्र भावनांची निवड करावी लागते की ज्या त्याच्या विशिष्ट रसिकवर्गापुरते मानीव समाधान करू शकतील.

भावनोद्दीपन घडून आल्यावर मर्यादेचे तट फोडून व्यावहारिक जीवनात त्या उतू जातील, असा धोका सदैवच असतो. परंतु असा अनर्थ मुळी ओढवू नये, हाच हेतू रंजनकार आणि रंजन करून घेणारा या उभयतांनीही बाळगलेला असतो. तसेच उभयतांच्या प्रामाणिक सहकार्यातून हा मर्यादेचा तट अभेद्य राखला जात असतो. कलावंताने आपले तारू मध्यम मार्गातून हाकारीत नेले पाहिजे. त्याने आपल्या रसिकांच्या व्यावहारिक जीवनाशी पुरेशा निगडित असणाऱ्या आणि रसरशीत सुखाचा लाभ करून देणाऱ्या भावनांचे उद्दीपन केले पाहिजे. परंतु मर्यादेचा तट धोक्यात येण्याचा अनर्थ ओढवेल एवढ्या अति-सलगीच्या भावना तेथे येता कामा नयेत. एखाद्या नाटकात एखाद्या परकीय राष्ट्राची प्रतिमा हास्यास्पद वाटावी, अशा रीतीने चित्रित झालेली असल्यास त्या राष्ट्राविषयी मनात शत्रुत्व नसणाऱ्या प्रेक्षकवर्गाचे त्या चित्रणाद्वारे रंजन होणार नाही. परंतु त्याचबरोबर ज्या प्रेक्षकवर्गात तशी शत्रुत्वभावना उत्कलनबिंदूपर्यंत पोचलेली असेल, त्या प्रेक्षकवर्गाचेही त्यापासून रंजन होणार नाही. क्लबमध्ये वेळ घालवणाऱ्या मध्यमवयीन माणसांचे रंजन एखाद्या वाह्यात किश्शाने होऊ शकेल; पण म्हणून कामेच्छा वठून गेलेल्या एखाद्या वृद्धाचे किंवा एखाद्या कामविव्हळ तरुणाचे रंजन तो किस्सा करू शकणार नाही.

५.३ रंजक कलेची उदाहरणे

अशा तऱ्हेने रंजनासाठी खेळविल्या जाणाऱ्या भावनांना वाव देणारे प्रकार अनंत आहेत. त्यांपैकी थोडीच उदाहरणे पाहूया. कामेच्छा ही अशा प्रकारच्या प्रयोजनाशी खूपच जुळवून घेणारी आहे; कारण मानीव वास्तवाच्या वस्तूंद्वारे ती जशी सहजगत्या उद्दीपित होत असते, तशीच ती सहजगत्या ओसरूनही जात असते. तेव्हा जिला प्राय: अश्लील या सदरात गणण्यात येत असते अशी अत्यंत अपक्व आणि पाशवी स्वरूपाची रंजक कला जशी अगदी सार्वत्रिक तशीच कमालीची लोकप्रिय असलेली आढळून येते. विद्येच्या पुनरुज्जीवनाच्या कालखंडात 'कला म्हणजे यातुविद्या' या सूत्राची जागा 'कला म्हणजे रंजन' या सूत्राने घेतली. त्या काळात युरोपीय चित्रकला आणि शिल्पकला यांमध्ये पुनश्च नग्नतेचे प्रतिरूपण होऊ लागले; इतकेच नव्हे तर लैंगिक आशयसूत्रांवर आधारलेल्या कथा-कादंबऱ्यांचा प्रादुर्भावही याच काळात सुरू झाला. या सर्वांमधून रसिकांच्या लैंगिक भावनांनाच मूलत: जे आवाहन केले जात होते त्याच्या द्वारे भिन्न लिंगी व्यक्तींमध्ये प्रत्यक्ष लैंगिक व्यवहार घडून यावा म्हणून काही तो भावनोद्दीपनाचा खटाटोप नव्हता, तर मानीव वास्तवजन्य वस्तूंचा पुरवठा व्हावा आणि त्या द्वारे भावनांचा ओघ व्यावहारिक उद्दिष्टाऐवजी रंजनासाठी वळविला

जावा, असा त्यामागे हेतू होता. ज्यांच्या मार्फत प्रेमकथांचा पूर वाहत असतो, अशी फिरती वाचनालये; प्रणयदृश्यांचे आकर्षण भरपूर असल्याखेरीज कोणताही चित्रपट यशस्वी होणे अशक्यच, या सार्वत्रिक सूत्राची पक्की खूणगाठ जेथील प्रत्येक व्यवस्थापकाने मनात बांधलेली असते असा चित्रपट-धंदा; मुखपृष्ठांवरील चित्रे, वार्ताकथा, कल्पित कथा-कादंबऱ्या, जाहिराती यांच्याद्वारे लैंगिक मजकुराचे रकानेच्या रकाने भरणारी व अन्य माध्यमांवर मात करणारी मासिके आणि वृत्तपत्रे; या सर्वांच्या बाबतीतील वस्तुस्थिती प्रत्यक्ष पडताळून पाहिल्याशिवाय मानीव वास्तवातून निर्माण होणाऱ्या कामवासनेचा पगडा आपल्या आधुनिक समाजावर किती जबरदस्त बसलेला आहे, यावर आपला क्वचित विश्वास बसेल. शृंगारकथा, तऱ्हेतऱ्हेची वेशभूषा केलेल्या तसेच विवस्त्र मोहक तरुणींची चित्रे किंवा (खास स्त्रियांसाठी) आकर्षक तरुणांची चित्रे ही त्यांपैकीच होत. आपल्या संभावितपणाला जपण्याच्या इच्छेला धक्के देणारे छोटे छोटे पण परिणामदृष्ट्या पुरेसे मोठे असे हे बीभत्स लैंगिक चित्रणांचे डोस होमिओपथीच्या पद्धतीला धरून पाजले जातात. आपल्या या संस्कृतीला बर्गसाँ[भा८] याने 'कामोपासक संस्कृती' असे संबोधिले आहे, यात आश्चर्य वाटण्याजोगे काही नाही. तरी पण त्याने येथे लावलेले विशेषण तितकेसे रास्त नाही. आपण काही कामदेवतेची उपासना चालविलेली नसते. तसे असते तर कामदेवतेच्या प्रकोपाचे अगदी संभवनीय कारण म्हणून वर उल्लेखिलेल्या मानीव वास्तवाचे आपणास भय वाटायला हवे होते. कामदेवतेच्या उपासनेची दीक्षा कृतिप्रीत्यर्थच घ्यायची असते. कृतीला पर्याय म्हणून स्नानमग्न तरुणींची छायचित्रे घेतली जातात. आपल्या कामवासनेचा ऱ्हास इतक्या अधोगतीला पोचला आहे की, ग्रीक मानीत तशी वासना देवतास्वरूप वा प्रारंभीचे ख्रिस्ती मानीत तशी ती सैतानस्वरूपही राहिलेली नाही. ती एखाद्या खेळण्यासारखी बनली आहे, हेच कदाचित सत्य असेल. अर्थात कामवासनेला ज्या समाजात अवकळा आलेली आहे, अशा समाजाचे दर्शन या गोष्टीच्या मार्फत घडते हेच यामागचे तथ्य आहे. आपण घडविलेले जीवन जगण्याच्या लायकीचेच नाही आणि भावी पिढी अशी काही चीजच मागे उरू नये, अशी इच्छा आपल्या मनात खोल रुजली आहे व त्यामुळे आपली वंशसातत्याची नैसर्गिक इच्छाही अत्यंत क्षीण होऊन बसली आहे.

लैंगिकतेची ही आभासिका अशा रीतीने आपल्या आवाक्याबाहेर गेलेली असल्याने तसेच आपल्या समग्र संस्कृतीबद्दलच काहीतरी गफलत घडून आल्याचे अधूनमधून उघड होत असल्याने लैंगिकतेचा हा मामला मोठा विचित्र होऊन बसला आहे. इतर अनेक बाबतीत अशी जटिलात आढळून येत नाही. उदाहरणार्थ, भयाच्या भावनेतून बरेच सुख प्राप्त होणे शक्य असते आणि भयकंपित करणाऱ्या साहस कथांच्या लेखनाला वाहून घेतलेल्या लेखकांची फटावळच्या फटावळ आजकल अशा प्रकारचे

सुख पुरवीतही असते. रोमांच कथा असे ज्यांना प्रचलित भाषेत नाव दिले जाते, त्या गोष्टी काही तशा नव्या नाहीत. अगदी एलिझाबेथकालीन रंगभूमीवरही हा प्रकार होताच. सतराव्या शतकातील 'चार्नेल हाऊस' पद्धतीच्या शिल्पाकृतीमध्ये (मध्ययुगीन कलेतील 'द लास्ट जजमेंट'सारखी चित्रे मात्र प्रेक्षकांच्या अंगावर रोमांच उभे राहावे म्हणून काढलेली नसत, तर पापी जीवने सुधारावी या हेतूने काढलेली असत.) मिसेस रॅडक्लिफ आणि मंक् ल्युईस यांच्या कादंबऱ्या तसेच डोरे याच्या खोदीव कलाकुसरीत हेच दिसून येते. बेथव्हनच्या 'पाचव्या सिंफनी'च्या पहिल्या मूव्हमेंटमध्ये तसेच मोत्सार्टच्या *डॉन गिओवानी*[भा९] मधील भरत वाक्यात हेच आढळून येते; मात्र त्याचा दर्जा खऱ्या कलेच्या श्रेणीपर्यंत उंचावलेला असतो. आपल्या सध्याच्या काळात साक्षरतेचा प्रसार वाढलेला असल्याने सराईत गुन्हेगार, बंदूकधारी डाकू आणि कपटकारस्थानी परदेशी यांच्या कथावस्तूंवर आधारलेल्या 'ओल्ड पेनी' या नावाने ओळखल्या[भा१०] जाणाऱ्या रोमांचकारक कल्पित भयकथांची पैदास उदंड झालेली आहे आणि एके काळी याच उद्दिष्टासाठी मौल्यवान मानल्या जाणाऱ्या भूत-पिशाच कथांचा प्रभाव साफ नष्ट झालेला आहे. तसे पाहिल्यास उघड उघड स्वरूपात आणि त्याहूनही अधिक प्रमाणात साधलेली सूचक अश्लीलता यांनी भरलेल्या विधिकांडाची चलती अद्यापही विशेष आहे. भूत-पिशाच कथांचे घडून आलेले हे अवमूल्यन म्हणजे वैचारिकतेच्या इतिहासकाराला विलक्षण गूढ वाटण्याजोगीच समस्या आहे.

लेखन व्यवसायाने आधुनिक जनतेला बहाल केलेला एक अत्यंत लोकप्रिय रंजन प्रकार म्हणजे गुप्तचर कथा. वाचकाच्या ठायी बसत असलेल्या भीतीच्या भावनेला आवाहन हा जसा या प्रकारच्या कथांचा काही अंशी आधार आहे, तद्वतच अशा कथांत आढळून येणारा इतर भावनांचा कल्लोळ हाही आहे. पो या लेखकाच्या लेखनात भयाचा घटक अत्यंत बलवत्तर असतो. या घटकाच्या प्रभावामुळे म्हणा किंवा अमेरिकेच्या संस्कृतीत अंगभूत असणाऱ्या गुणधर्मामुळे म्हणा, इतर देशांतल्या मानाने आजच्या अमेरिकन गुप्तचर कथेत याच लेखनप्रकाराकडे जबरदस्त ओढा दिसून येतो. अमेरिकन प्रेते ही सर्वाधिक रक्तबंबाळ आणि भयानक छिन्नविछिन्न असतात. गुन्हेगारांना अमेरिकन पोलीस हे अत्यंत अमानुषपणे वागवतात.[४] अशा कथांमधून आढळणारी दुसरी महत्त्वाची भावना म्हणजे सत्तेत रमणे. ज्याला रॅफल्स-कालखंड[भा११] म्हणता येईल, त्यामध्ये स्त्रीकैवारी, यशस्वी, शूर पण गुन्हेगार नायकाशी, तर आजकाल गुप्तचराशी, तादात्म्य पावण्याचे वाचकाला आवाहन करून त्याद्वारे या सत्तालोलुप वृत्तीचे समाधान करून घेतले जाते. त्यातली तिसरी गोष्ट म्हणजे एखादे कोडे सोडवल्याने व्हावे, तसे बौद्धिक उद्दीपन; आणि चौथी गोष्ट म्हणजे साहसाची इच्छापूर्ती. अर्थ असा की, तेथे रोजच्या कंटाळवाण्या जीवनव्यवहाराहून शक्य तेवढ्या

वेगळ्या घटना-प्रसंगात भाग घेण्याची तरतूद असते. शैक्षणिक तसेच धार्मिक पेशातील लोक वारंवार असे मत व्यक्त करताना आढळतात, की या तऱ्हेच्या गोष्टी वाचणाऱ्या आणि अशा तऱ्हेचे चित्रपट पाहणाऱ्या तरुणांना गुन्हेगारीचे उद्योग करण्यास प्रोत्साहन मिळाल्यासारखे होते. परंतु हा अगदी चुकीचा मनोविज्ञानक निष्कर्ष आहे. सराईत गुन्हेगारांचा लाडका वाचनप्रकार गुन्हेगार कथाच असतो, असा कसलाही पुरावा उपलब्ध नाही. अशा कथांचे वाचन करणारे लोक प्राय: कायद्याचे इमानेइतबारे पालन करणारेच असतात, ही वस्तुस्थिती आहे आणि हे अगदी स्वाभाविकच होय; कारण मानीव वास्तवाच्या परिस्थितीत भावनोत्तेजन आणि भावनाविसर्जन होत राहिल्याने त्यांचे भुईत विसर्जन होत असते आणि म्हणून ही मंडळी आपल्या भावनांचे विसर्जन व्यावहारिक जीवनातील प्रत्यक्ष कृतीत करू पाहतील, असा संभव एकंदरीत कमीच.

गुप्तचर कथेची पातळी उंचावून अद्याप तरी तिला कोणी खऱ्या कलेच्या पंक्तीला बसवलेले नाही. असे का करता येत नाही, याची कारणे डोरथी सेअर्स[भा१२] हिने दिलेली आहेत. परंपराप्राप्त म्हणून अपरिहार्य ठरलेले या वाङ्मयप्रकारातील उद्दिष्टांचे मिश्रण मनोरंजनासाठी उपयुक्त ठरते, हे त्याचे एक कारण होय. हे उद्दिष्टांचे मिश्रण चांगल्या मनोरंजनासाठी उपकारक असले, तरी त्याद्वारे खऱ्या कलेची निर्मिती होणे शक्य नसते.

इतरांचा विशेषत: आपल्याहून अधिक लायकी असणाऱ्या लोकांचा छळ व्हावा, ही मत्सराची भावना माणसाच्या सुखाचा अक्षय्य मूलस्रोतच होय. परंतु ती भावनासुद्धा भिन्न भिन्न रूपे घेते. शेक्सपियर आणि त्याचे समकालीन लेखक यांच्या लेखनामध्ये तर एवढी भयानक स्वरूपाची विध्वंसक गुंडगिरी रूढ दिसते की, तत्कालीन सर्वसामान्य प्रेक्षकाला ती एक जीवनावश्यक बाबच वाटत असावी, असा आपला ग्रह व्हावा. *टायटस् अँड्रॉनिकस* आणि *डचिस अव माल्फी* [भाग१३] ही दोन नाटके म्हणजे छळवणूक आणि अपमानित जिणे यांची पराकोटीची उदाहरणे म्हणावी लागतील. *व्होल्पोनी* आणि *मर्चन्ट अव्ह व्हेनिस* यांमध्ये हाच हेतू संभावितपणाच्या बुरख्याखाली असा लपविलेला आहे की, त्यांतील छळवणूक ही न्याय्यच वाटावी आणि *टेमिंग अव्ह द श्रू*मध्ये छळवणूक ही गृहसौख्याची गुरुकिल्लीच होय, असा तत्त्वाभास निर्माण केलेला आहे. पैजेची लालूच दाखवणारे माल्वोलिओचे किंवा मारपिटीचे वर्णन करणारे पिस्टॉलचे उतारे पाहिल्यास त्यात हाच हेतू पुन:पुन्हा डोके वर काढताना दिसून येईल. या नाटकांना जे काही थोडेफार संविधानक आहे, त्याच्याशी त्या उताऱ्यांचा सुतराम संबंध नाही. लोकांनी सतत केलेल्या मागणीनुसार त्यात संविधानकाची केवळ हवी तशी फरफट केलेली आहे, हे उघडच दिसते. वेब्स्टरमध्ये तुरळक स्थळी शेक्सपियरच्या काही शोकात्मिकांत आणि सर्वांतिस[भा१४] मध्ये तर

अधिक प्रमाणात कथासूत्र हे खऱ्या कलेच्या उच्च पातळीवर पोचताना आढळते.

ज्या समाजातून उघड उघड दमदाटीची सवय नष्ट झालेली आहे, त्या समाजामध्ये हिंसक साहित्याचे स्थान मार्जारवृत्तीने छुपी तृप्ती करून घेणाऱ्या साहित्याने पटकावलेले असते. ज्या लेखनाला समकालीन जीवनावरील सामाजिक उपहासिका असे भपकेबाजपणे म्हटले जाते, अशा पुस्तकांची आपल्या फिरत्या वाचनालयांतून अगदी रेलचेल असते. तारुण्यातील मूर्खपणा आणि वार्धक्यातील वैफल्य यांची थट्टा उडविणे, सुशिक्षितांचा पोरकटपणा आणि अशिक्षितांचा गावंढपणा यांविषयी घृणा वाटावयास लावणे, विजोड दाम्पत्याच्या दुर्दैवाला हसणे किंवा धनाढ्य व्यापाऱ्यांच्या बाइलबुद्ध्या पुत्राच्या दुर्बळतेकडे पाहून विजयी मुद्रेने स्वत:वर खूष होणे; यांसारख्या गोष्टींसाठी सबब मिळवून देणे, यावर अशा पुस्तकांची लोकप्रियता अवलंबून असते. छुप्या मार्जारवृत्तीने तयार केलेली चरित्रे (ज्यांना निखालसपणे इतिहास म्हणून गणता येणार नाही.) हीसुद्धा व्याज कलेच्या वर्गातच मोडतात. स्वत:च्या काळात महत्त्व पावलेल्या व्यक्तींविषयी अशी आदरभावना बाळगण्याची वाचकाला जी शिकवण मिळालेली असते; तिच्यामधून वाचकाची सुटका करणे हाच हेतू छुप्या मार्जारवृत्तीच्या तृप्तीत असतो.

एलिझाबेथकालीन मनोवृत्ती दमदाटीची होती असे मानले तर व्हिक्टोरियाकालीन मनोवृत्ती शिष्टंमन्यतेची होती.[भा१५] उच्च दर्जाच्या जीवनापासून आपण वंचित आहोत, असे वाटणाऱ्या वाचकांना उच्च दर्जाचे जीवन चित्रित करणारे वाङ्मय ताबडतोब उद्दीपित करीत असते आणि आपली सामाजिक महत्त्वाकांक्षा कल्पनेत तरी पूर्ण झाल्याचे समाधान या प्रकारचे वाङ्मय मिळवून देत असते. व्हिक्टोरियाकालीन कादंबरीकाराच्या लेखनाचा बराचसा भागही मध्यमवर्गीय वाचकांना आपण उच्चवर्गीय जीवनात सहभागी होत आहोत, अशी भावना वाटायला लावण्याच्या हेतूला वाहिलेला होता. आजकाल 'उच्च सामाजिकते'च्या आकर्षणाची बेगड उडून गेली आहे. त्यामुळे त्या तऱ्हेच्या साहित्याचे स्थान, लाखोपती, गुन्हेगार, चित्रपटतारे नि तारका आणि तशाच प्रकारच्या हेवा वाटायला लावणाऱ्या व्यक्तींवर आधारलेल्या कादंबऱ्यांनी आणि चित्रपटांनी घेतलेले आहे. सांस्कृतिक शिष्टंमन्यतेच्या गरजा पुरविणारे साहित्यही सिद्ध झालेले आहे : बेथव्हन, शेली यांच्यासंबंधीची पुस्तके व चित्रपट किंवा चित्रकर्ती म्हणून कमावलेल्या कीर्तीद्वारे उच्च पदाला पोचलेल्या महिलेचे चित्रण करून त्याद्वारे दोन्ही प्रकारच्या शिष्टंमन्यतेचा साधलेला संयोग.

रंजन आणि यातुविद्या या उभय प्रवृत्तींमध्ये मेळ न जमलेली पण या दोहोंच्या अधेमधे घुटमळणारी उदाहरणेही आढळून येतात. भावूक स्थलवर्णनांना वाहिलेले साहित्यही मोठ्या प्रमाणात अस्तित्वात आलेले आहे. ससेक्सच्या मोहिनीचे,

ऑक्सफर्डच्या जादूचे, टायरेलच्या रमणीय परिसराचे किंवा जुन्या स्पेनच्या आकर्षकपणाचे वर्णन करणारी पुस्तके. अशा स्थळांना पूर्वी भेट देऊन आलेल्या प्रवाशांना भावनांचा पुन:प्रत्यय द्यावा, इतरांना आपण स्वत:च प्रवास करून आल्यागत वाटावे किंवा वाचकांनी सदर स्थळांना भेट द्यावी, म्हणून त्यांना आवाहन करावे, हे उद्देश मनात धरून ती लिहिलेली असतात. हां एकूण प्रकार म्हणजे विदूषकांना रिंगणात बोलावून घेण्याचा मामला[भा१६] तर नाही ना, असे म्हणण्याच्या बेतात मी जवळपास होतो. असे साहित्य काही अंशी पहिल्या [रंजनाच्या] तर काही अंशी दुसऱ्या [यातुविद्येच्या] अशा दोन्ही हेतूंची परिपूर्ती करणारे असते. या बाबतीत कसोशीने निर्णायक निवड केली गेल्यास अशा जातीचे साहित्य सध्या जे काही आहे, त्याहून अधिक सरस वठले असते. भावूक प्रकारचे आणखी वाङ्मय म्हणजे भूवासीयांसाठी असलेले सागरी साहित्य. नागरी लोकांसाठी लिहिलेले ग्रामीण साहित्यही याच जातीचे असते. तशीच छोट्या छोट्या छपऱ्यांतून व झोपड्यांतून नव्हे, तर दिवाणखान्यांतून म्हटली जाणारी लोकगीते असतात; घोड्यांची, कुत्र्यांची, हरणांची आणि शिकारी पक्ष्यांची चित्रे काही अंशी खेळाडूंना उत्तेजित करणाऱ्या मंतरलेल्या वस्तू म्हणून तर काही अंशी क्रीडेच्याऐवजी पर्यायी वस्तू म्हणून बिलियर्ड खेळाच्या दालनातून भिंतीवर लटकावून ठेवलेल्या असतात. अशा तऱ्हेच्या कृतींपैकी अगदी मोजक्या कृतींनाच कलेची उच्च पातळी गाठता आलेली असते. तरी पण एकंदरीत अशा प्रकारच्या कृतींना ती पातळी का गाठता येऊ नये, याला तसे पाहता काहीच कारण नाही. ती पातळी हवी असेल, तर एकच अनिवार्य शर्त आहे. सर्व प्रथम हेतूविषयक संदिग्धता नीट स्पष्ट करून घेतली पाहिजे.

५.४ प्रतिरूपण आणि समीक्षक

प्रतिरूपणाच्या उभय रूपांपैकी कोणतेही एक रूप आणि कला यांमध्ये अभेद कल्पिल्याने कलासमीक्षेच्या प्रत्यक्ष व्यवहारावर कशा प्रकारे परिणाम घडून येतो, असा प्रश्न येथे उपस्थित करता येईल. संज्ञांच्या सुसंगत उपयोगाला स्थैर्य प्राप्त करून देणे हे समीक्षकाचे कार्य असते; एखादे विशिष्ट नाव मिळावे, यासाठी चढाओढ करीत समोर येणाऱ्या वस्तूंची नामाभिधाने निश्चित करून टाकायचे हे ते कार्य होय. ते करताना 'अमुक ही कला आहे तर तमुक ही कला नाही' असे म्हटले पाहिजे आणि या कार्यातील तो विशेषज्ञ असल्याने त्याने तसे अधिकारवाणीने बजावून सांगितले पाहिजे. ज्याच्या ठायी अशी पात्रता असते, त्याला न्यायाधीश म्हणतात. आता न्याय करणे म्हणजे निर्णय देणे किंवा एखादी व्यक्ती अपराधी वा निरपराधी आहे, यासंबंधी अधिकारवाणीने

घोषणा करणे. नाही म्हटले तरी कमीतकमी सतराव्या शतकापासून कलासमीक्षेचे कार्य अव्याहतपणे चालत आलेले आहे; मात्र त्याचा मार्ग नेहमी अडचणींनी भरलेला असतो. तसेच तात्त्विकदृष्ट्या आपल्याला वस्तुनिष्ठ गोष्टींशी कर्तव्य असते, याची जाण समीक्षकाला असते आणि नेहमीच त्याला ती होती. तत्त्वत: अमुक एक पद्मस्तबक काव्य आहे की कृतक काव्य आहे, हा प्रश्न तथ्यांशी संबंधित असतो आणि यथोचित निर्णय करण्याची पात्रता असणाऱ्या प्रत्येकाचे त्यासंबंधी एकमतच व्हायला हवे. परंतु त्याला जे आढळते आणि सतत आढळत आलेले आहे, ते म्हणजे प्रथमत: समीक्षकांत एकमत असत नाही, हा मुळी नियमच दिसतो. दुसरे म्हणजे त्याने केलेला निर्णय बहुधा भावी पिढ्यांकडून बदलला जात असतो. तिसरी गोष्ट म्हणजे कलावंतांकडून किंवा सर्वसामान्य जनतेकडून त्या निर्णयाचे स्वागत वा उपयुक्ततेच्या दृष्टीने स्वीकृती क्वचितच होते.

समीक्षकांमधील मतभेदांचा बारकाईने अभ्यास केल्यास पुढील गोष्ट उघड होते : एकाच गोष्टीसंबंधी मतभिन्नता असणाऱ्या स्वाभाविक मानवी प्रवृत्तीपेक्षा त्या मतभिन्नतेमागे काहीतरी अधिक असते. न्यायालयातील पंचमंडळाचा निर्णय हा ज्याच्या त्याच्या मताचा प्रश्न असतो आणि म्हणून पंचांमध्ये कधी कधी मतभेदही संभवतो, असे न्यायाधीश न चुकता सांगत असतात. परंतु कला-समीक्षकांमध्ये ज्या प्रकारचे मतभेद आढळतात, तसे पंचांत आढळले, तर पंचमंडळाचा प्रयोग एकदाच काय तो घडून सदर प्रथा कायमची संपुष्टात आली असती. या दोन प्रकारच्या मतभिन्नतेत फरक आहे तो असा : खटला जर का एखादा निष्णात न्यायाधीश हाताळीत असेल तर पंचाची चूक एकाच मुद्द्यावर घडून येणे शक्य असते, पंचाला निर्णय करायचा असतो आणि तो कोणत्यातरी तत्त्वानुसार केला गेला पाहिजे, हे न्यायाधीश त्याला समजावून सांगतो. कला-समीक्षकालाही निर्णयच करायचा असतो. पण तो निर्णय कोणत्या तत्त्वानुसार करायचा यासंबंधी खुद्द न्यायाधीश स्वत: आणि त्याचे अन्य सहकारी यांच्यात मतैक्य असे कधीच असत नाही.

ही तात्त्विक मतभिन्नता न सुटलेल्या तत्त्वज्ञानात्मक समस्यांतून उद्‌भवलेली नसते, कलासिद्धान्तातील परस्परविरोधातूनही ती उद्‌भवलेली असत नाही; कोणत्याही प्रकारच्या सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताची रचना घडून येण्यापूर्वीच्या स्थितीत एखाद्या विशिष्ट बिंदूवर त्या मताभिन्नतेचा उगम झालेला असतो. अमुक एक लेखन वा अमुक एक चित्र चांगले आहे, असे जेव्हा लोक म्हणत असतात, तेव्हा बहुतेक वेळी त्याचा अर्थ एवढाच असतो की, त्यापासून त्यांना सुख प्राप्त होत असते व ते रंजनाच्या खास प्रकारामुळे प्राप्त होते आणि अशाच प्रकारच्या लोकांनी भरलेल्या विश्वात समीक्षकाचे कार्य चाललेले असते. अधिक साधी नि अधिक गावंढळ माणसे अशा

बाबतीत नस्ता आडपडदा आणीत नाहीत. चांगले काय आहे ते काही आपल्याला कळत नाही; पण आपल्याला काय आवडते हे मात्र अवश्य कळते, असे ती सरळ सांगून टाकतात. अधिक सुसंस्कृत आणि कलाप्रेमी माणसे मात्र अशा विचाराचा धसका घेऊन तो झटकून टाकतात. तुम्हाला एखादी गोष्ट आवडते वा नावडते, यामुळे कसलाच फरक पडत नसतो; ती गोष्ट चांगली आहे की नाही, हा खरा प्रश्न आहे, असा प्रतिटोला ही मंडळी देत असतात. तात्त्विकदृष्ट्या त्यांचा हा निषेध बरोबर असतो; परंतु व्यवहारात मात्र ते एक थोतांड असते. यातला गर्भित अर्थ असतो, तो हा की गावंढळ लोकांची तथाकथित कला ही कला नसून केवळ रंजन असते; अर्थात वस्तुनिष्ठ चांगलेपणा वा वाईटपणा तिच्या ठायी असतच नाही, तर अमुक एक गोष्ट विशिष्ट रसिकवर्गाचे रंजन करते की नाही, एवढेच पाहायचे; उलटपक्षी सुसंस्कृत मंडळींची कला मात्र केवळ रंजनार्थ नसून खरीखुरी कला असते. ही निव्वळ शिष्टंमन्यताच होय. ग्रेसी फील्डस् पाहायला जाणारे लोक आणि रूथ ड्रेपर[भा१७] पाहायला जाणारे लोक यांच्या दृष्टिकोणांत मुळीच फरक असत नाही, ते वेगवेगळ्या परिस्थितीत वाढलेले असल्याने त्यांचे रंजन भिन्न भिन्न गोष्टींद्वारे होते एवढेच. कलावंत आणि साहित्यिक यांच्यातील गटबाजीचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे असते : आपण गावंढळ आहोत अशी भावना लोकांत निर्माण होऊ द्यायची नाही आणि रंजक गोष्टी विकूनही त्यांना रंजन न म्हणता कलाच संबोधायचे, हा कट करणारी ती कंपूशाही असते.

रंजक कलेच्या गावंढळ श्रेणीपेक्षा वरच्या श्रेणीचे आपण कोणीतरी वेगळे आहोत, अशा कल्पनेत मश्गूल असणारे हे लोक दुसऱ्या कोठल्याही नव्हे, तर त्याच श्रेणीवर स्वत:ला बसवीत असतात आणि जोवर रंजक गोष्टी त्यांचे रंजन करीत असतात, तोवर त्यांनाच चांगली कला म्हणून ते संबोधित असतात. परिणामी समीक्षकाच्या पदरी खोटेपणा येतो. जोपर्यंत समीक्षक हा स्वत: त्यांच्यापैकीच एक असतो आणि त्यांच्या परवलीच्या परिभाषेत सहभागी होत असतो, तोपर्यंत तो त्यांच्याशी बांधील असतो. वस्तुत: जो प्रश्न लोकांच्या आवडीनिवडींचा, त्यांच्या रंजनपर अभिरुचीचा असतो तो जणू काही अगदी वेगळीच गोष्ट असल्याचे समजून एखाद्या विशिष्ट कलावंताच्या गुणावगुणांचाच तो प्रश्न आहे, असे मानून त्याला सदर प्रश्नाची हाताळणी करावी लागते. अशा हाताळणीने त्याला आपले कार्य खरोखर असते, त्याहून अधिक सोपे वाटू लागते. ज्याप्रमाणे एखाद्या वसतिगृहाच्या भोजनकक्षात किंवा प्रतीक्षाकक्षात एकच एक चुटक्यासरशी सर्व सदस्यांना गंमत वाटते, त्याप्रमाणे ज्यांची मन:प्रवृत्ती पूर्णपणे बंदिस्त वा ठरीव बनली आहे, अशा सुसंस्कृत लोकांचा एक गट तयार झाला तर त्या गटातील एका सदस्याला जे रंजक वाटेल, तेच इतर सर्वांनाही रंजक वाटेल. परंतु जोपर्यंत त्यांच्यातील समानबंध सुसंस्कृतपणापुरता, म्हणजे ते

ज्यांना गावंढळ समजतात, त्यांच्यासारखे नसणे, असा अभावात्मक असतो; तोपर्यंत एखाद्या सुटसुटीत गर्दीच्या मानसिकतेचे दर्शन तो गट घडवीत नाही. त्या गटांतर्गत उपगटांचे रंजन भिन्न भिन्न गोष्टींनी होत असते. अशा परिस्थितीत समीक्षकाचे कार्य फारच अवघड होऊन बसेल. एखाद्या विशिष्ट वर्तुळातले काही लोक ज्या कारणास्तव एखाद्या पुस्तकाला वा चित्राला चांगले म्हणतील, नेमक्या त्याच कारणास्तव सदर ग्रंथाला वा चित्राला दुसऱ्या गटातील लोक वाईट म्हणतील. कारण जीवन, मतस्वातंत्र्य आणि रंजन यांच्या उपभोगाचा तेवढाच हक्क त्यांनाही असतो. तसेच एखादी विशिष्ट प्रकारची अभिरुची काही काळपर्यंत जरी सर्व लोकांना वा बहुसंख्य लोकांत प्रभावी ठरली, तरी तिच्यापाठोपाठ नवी भिन्न अभिरुची हटकून येणारच असते. पूर्वी ज्या गोष्टींच्या द्वारे आपले रंजन होत असे, त्या गोष्टी नव्या अभिरुचीच्या दृष्टीने 'कालबाह्य' ठरतील. हा 'कालबाह्य' शब्द मोठा विलक्षण असून कृतक समीक्षेला उघडे पांडीत असतो. कारण खऱ्या कलेची म्हणून जर ही समस्या असेल 'तर महाशय, हे आपण लक्षात घ्यायला हवं की, या संदर्भात काळ या गोष्टीला काहीच कर्तव्य असत नाही.'

समीक्षक हा प्राय: एक तिरस्कृत प्राणी असतो; पण वास्तविक त्याची कीवच केली पाहिजे. स्वत:ला अहंविशेष कलावंत समजणारे लोकच यासंबंधी खरे खलनायक असतात. आपण जे करीत असतो ते अध्ययन करण्याच्या पात्रतेचे आहे असे आश्वासन त्यांनी समीक्षकाला दिलेले असते; पण प्रत्यक्षात मात्र त्यांनी असे काही केलेले असते की, ज्याच्यावर विचार करण्यात आपला तासभरही फुकट घालवावा, असे कोणाही समीक्षकाला वाटू नये. कलेच्या नावाखाली शहाजोगपणे चालणारी रंजनपर मालाची प्रचंड उलाढाल एकदाच आणि कायमची उघडकीला आणली पाहिजे; म्हणजे मग ज्यांच्यापैकी कित्येकजण या पूर्वीच जाहिरात-लेखक बनलेले आहेत, असे हे समीक्षक एक तर जाहिरात-लेखक म्हणून प्रांजळपणे सरळ पुढे तरी येतील किंवा त्यांच्यापैकी काहीं मंडळींनी जे धोरण आधीच अवलंबिले आहे, त्यानुसार व्याजकलेचा विचार करीत बसायचे सोडून आपले लक्ष ते अस्सल वस्तूंवर केंद्रित करतील.

रंजन आणि कला या दोहोंत जोपर्यंत अभेद कल्पिला जात असतो, तोपर्यंत समीक्षा मुळी अशक्यच असते. तरीसुद्धा समीक्षेचे प्रयत्न सतत दीर्घकाळपर्यंत आणि मोठ्या धैर्याने चालत आलेले आहेत; तेव्हा आधुनिक युरोपीय जाणीव एखाद्या मुद्द्याला किती चिवटपणे कवटाळून राहते, त्याचा हा उल्लेखनीय पुरावा दर्शवणारी ही वस्तुस्थिती म्हणता येईल. कला म्हणून काहीएक चीज अवश्यमेव अस्तित्वात असते आणि खरी कला आणि रंजनपर व्यापार, या दोहोंत भेद कसा करायचा हे आपण कधी ना कधी

नक्कीच शिकू[५]. कलेचा यातुविद्येशी अभेद मानला, तरीसुद्धा हाच निष्कर्ष निघतो; मात्र त्यासाठी समाजावर यातुविद्येचा पगडा जोरदार असावा लागतो. म्हणजे मग तेथे खऱ्या वस्तुनिष्ठेऐवजी खोट्या वस्तुनिष्ठेची तसेच निखळ विश्वात्मकतेच्या जागी अनुभवाधिष्ठित सार्वत्रिकतेची स्थापना करून हाच निष्कर्ष मुखवट्यामागे छपविता येतो. अमुक अमुक माणसाने अमुक अमुक कृत्य केले किंवा ही गोष्ट म्हणजे कविता आहे, अशा प्रकारची वस्तुस्थिती कोणत्याही काळी, कोणत्याही स्थळी, सर्वांच्या दृष्टीने वैधच ठरत असते. 'कलाकृतीचा' 'चांगलेपणा' किंवा 'सौंदर्य' या शब्दांचा अर्थ ते शब्द योजणाऱ्या व्यक्तीच्या मनात जर विशिष्ट भावनानिर्मितीची क्षमता असा असेल, तर 'चांगलेपणा' आणि 'सौंदर्य' या शब्दांना तादृश वैधता असत नाही. ज्यांच्या अंत:करणात अशी भावनानिर्मिती होते, त्यांच्यापुरतेच त्यांचे अस्तित्व असते. आता अशी कलाकृती इतरांच्या अंत:करणात तशीच भावनानिर्मिती करील, हे शक्य आहे. परंतु आपल्या हितासाठी अशा कलाकृतीची गरज आहे, असे एखाद्या समाजाला वाटत असेल, तेव्हा आणि तशाच समाजात ही गोष्ट मोठ्या प्रमाणावर घडून येईल.

वरील वाक्प्रयोगाची [म्हणजे 'अशी कलाकृती इतरांच्या अंत:करणात तशीच भावनिर्मिती करील' या वाक्प्रयोगाची] दोन स्पष्टीकरणे संभवनीय असतात, हे जाता जाता आपण नोंदवूया : (१) जीवनशास्त्रीय दृष्टिकोणातून विचार केल्यास समाज हा विशिष्ट प्राण्यांचा बनलेला असतो आणि आनुवंशिकतेसारख्या कारणांतून घडून येणाऱ्या कृतीमुळे या सर्व प्राण्यांची मानसिक घडण एका विशिष्ट तऱ्हेची बनलेली असते. रचनेच्या या एकरूपत्वामुळे एखादे चेतक समाजाच्या सर्व घटकांमध्ये एक ठरावीक नमुन्याची भावना उत्पन्न करील आणि अशी भावना त्या समाजाच्या कल्याणासाठी हितप्रदही ठरेल, कारण तीसुद्धा मानसिक घडणीचा एक अविभाज्य भागच असेल. तसेच समाजाच्या सर्व घटकांत तिचा असणारा सारखेपणा हे समाजाच्या एकतेचे आधारतत्त्व असेल आणि या तत्त्वाचे भान समाजातील सर्व घटकांना जोपर्यंत राहील, तोपर्यंत जीवशास्त्रीय तथ्य म्हणून त्यांचे सामूहिक अस्तित्व जिच्यावर अवलंबून असते, त्या भावनिक एकतेची आवश्यकता असते, हे त्यांना दिसून येईल. (२) ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून समाजाचा विचार केल्यास भाषेद्वारे संवाद साधून एकत्रित जगण्याची सरणी सिद्ध करणाऱ्या व्यक्तींचा मिळून समाज होतो. त्या समाजातल्या प्रत्येक घटकाला जोपर्यंत आपले स्वत:चे हितसंबंध समाजाच्या हितसंबंधांशी बांधील आहेत, असे वाटत असते तोपर्यंत त्या जीवनसरणीचा जो जो म्हणून समान भाग असेल, त्याच्याबद्दल प्रत्येक घटकाच्या मनात एक भावनिक मूल्यभाव वसत असतो; कारण त्या मूल्यभावाचे बळ हे समाजाला एकत्र बांधून ठेवणारी एक शक्ती असते. अशा स्थितीत जे जे म्हणून त्याच्या जीवनसरणीशी

निगडित असेल, ते ते समाजाच्या सर्व घटकांमध्ये एकाच नमुन्याचा भावनिक प्रतिसाद निर्माण करील.

तेव्हा या उभय दृष्टिकोणांपैकी कोणत्याही एकानुसार जेथे जेथे म्हणून कोणत्या ना कोणत्या प्रकारचा समाज अस्तित्वात असेल, तेथे तेथे सामूहिक यातुविद्येचे विशिष्ट असे ठरीव प्रकार स्थिरपद पावलेले असतात आणि त्यांद्वारे काही विशिष्ट प्रमाणभूत चेतके काहीएक प्रमाणभूत भावनिक प्रतिसाद त्या समाजाच्या सर्व घटकांमध्ये उद्दीपित करतात. जर का अशा चेतकांना 'कलाकृती' म्हटले जात असेल, तर त्यामध्ये 'चांगलेपणा' वा 'सौंदर्य' आहे असे म्हटले जाते. वास्तविक 'चांगलेपणा' वा 'सौंदर्य' म्हणजे त्या चेतकांची प्रतिसाद उद्दीपित करण्याची शक्ती असते. समाज हा जोपर्यंत खऱ्या अर्थाने समाज असतो, तोपर्यंत त्याच्या सर्वच घटकांच्या ठायी उचित असा प्रतिसाद उद्दीपित होत असतो आणि लोकांनी प्रस्तुत शब्दाचा गैरवापर केल्यास ती कलाकृती 'चांगली' वा 'सुंदर' आहे, याविषयी सर्वांचे मतैक्यच होईल; पण असे मतैक्य म्हणजे अनुभवाधिष्ठित स्वरूपाची सार्वत्रिकता असेल. अर्थात ते केवळ त्या विशिष्ट समाजापुरते लागू ठरणारे असेल, कारण अशा मतैक्यात सहभागी होणाऱ्यांचाच तो समाज बनलेला असेल. सदर समाजाबाहेरचे शत्रू किंवा परदेशीय लोक तसेच समाजांतर्गत विद्रोही लोक हेसुद्धा त्याच्याशी अनिवार्यपणे सहमत असणार नाहीत. जोपर्यंत यातुविद्येलाच कला समजण्यात येत असते, तोपर्यंत हे मतैक्य वा मतभिन्नता या गोष्टींनाच समीक्षा मानले जाईल व कोणताही एखादा समाज विचारात घेतला, तरी त्यात समान स्वरूपाची जी यातुविद्या रूढ असेल, तिला चांगली कला असे आवर्जून मानणे हेच उत्तम समीक्षकाचे लक्षण समजले जाईल.

या पातळीवर आणल्यास समीक्षा हीच मुळी नगण्य ठरते. परंतु या राष्ट्रात [इंग्लंडमध्ये] आणि सध्याच्या काळात अशा पातळीप्रत पोचण्याचा फारसा धोका नाही. इंग्रजी काव्य, इंग्रजी संगीत आणि इंग्रजी चित्रकला ही सर्व इंग्रजी आहेत, एवढ्यासाठी त्यांची भाटगिरी करण्याचे प्रयास करून स्वदेशी उद्योगधंद्यांना हातभार लावणे, हे आपले कर्तव्य समजणारे लोक किंवा अगदी सात्त्विक स्वदेशाभिमानापोटी *गॉड सेव्ह द किंग* भा१८ या गीतातील शब्द वा संगीत यांच्यावर किंवा अकादमीतील वार्षिक प्रदर्शनात मांडल्या जाणाऱ्या राजघराण्यांतील मंडळींच्या व्यक्तिरेखाटणचित्रांवर टीका करण्यापासून अलिप्त राहिले पाहिजे, असे मानणारे लोक आजकाल फारसे राहिलेले नाहीत, आणि तसे यदाकदाचित कोणी असेलच तरी त्यांचे मत प्रभावी राहिलेले नाही. परंतु याच अपसमजाची उलटापालट करून मात्र पुष्कळदा चुका होत असतात. ज्या अनेकानेक गोष्टींना आजकाल कला म्हटले जाते किंवा ज्यांच्या संदर्भात तसे म्हटले जाण्याची शक्यता असते, त्या गोष्टींमध्ये कला आणि यातुविद्या यांचा

वस्तुत: आजही संयोग घडून आलेला असतो आणि त्यांमागील प्रभावी प्रेरणा यातुविद्यात्मकच असते, हे आपण मागील प्रकरणाच्या शेवटी पाहिले. अशा गोष्टींकडून ज्या कार्याची मागणी केली जाते, त्या कार्यांमागील प्रयोजन यातुविद्यात्मकच असते, कलात्मक प्रयोजन असत नाही. *गॉड सेव्ह द किंग* ही स्वररचना वाईट आहे, असे केवळ एखाद्या संगीत-समीक्षकाने सांगितले, तर फार उत्तम; कारण त्या गोष्टीवर बोलण्याचा त्याला अधिकार असतो. जॉन बुल[भा११] याला निष्णात संगीतज्ञ समजण्यात एलिझाबेथकाळातील लोकांची कदाचित् चूकही झालेली असेल; तरी पण एवढ्या कारणास्तव जुन्या राष्ट्रगीताऐवजी एखाद्या अधिक चांगल्या संगीतकाराकडून अधिक चांगले नवीन राष्ट्रगीत बसवून घेऊया, असे जर तो आपणास सांगू लागेल, तर तो कलाविषयक प्रश्नाची यातुविद्यात्मक प्रश्नाशी गल्लतच करील. निकृष्ट कला म्हणून यातुविद्येची हेटाळणी करणे हे जितके मूर्खपणाचे आहे, तितकेच कला म्हणजे उत्कृष्ट यातुविद्या, अशी कलेची प्रशंसा करणेही मूर्खपणाचे आहे आणि म्हणून एखादा कलावंत जेव्हा कलेच्या दृष्टीने निकृष्ट असल्यामुळे आपले सार्वजनिक पुतळे पाडून टाकावेत, असे पटविण्याचा प्रयत्न करू लागतो, तेव्हा तो खुळा आहे की खोडसाळ आहे याविषयी आश्चर्य करीत राहण्यापेक्षा आपल्या हाती काहीही असत नाही. तो खुळा अशासाठी की, या गोष्टी मूलत: यातुविद्यात्मक असतात नि त्यांचे मोल कलात्मक गुणांवर मुळीच अवलंबून नसते, तर यातुविद्यात्मक गुणांवर अवलंबून असते, याची जाणच त्याला नसते. शिवाय त्याला खोडसाळ अशासाठी म्हणायचे की, आपल्या कलात्मक प्रतिष्ठेचा उपयोग करून शिकारी घोड्याची छुपी गती ठेवून तो आपले ज्ञान लपवीत असतो आणि मग समानबंध म्हणून समाजाला उपयुक्त असणाऱ्या भावनांवर विश्वासघातक असे हल्ले चढवू शकतो.

५.५ आधुनिक जगातील रंजन

रंजनामध्ये 'खरा' अनुभव आणि 'मानीव वास्तवा'चा अनुभव असे अनुभवांचे द्विभाजन अनुस्यूत असते, तसेच मानीव वास्तवाच्या भागात उद्दीपित होणाऱ्या भावनांचे जोपर्यंत मानीव वास्तवाच्या क्रियेतच विसर्जन घडून येत असते आणि त्यांना 'खऱ्या' जीवनव्यवहारात उतू जाण्यास वाव दिला जात नाही, तोपर्यंतच त्या भागाला रंजन म्हटले जाते, हे आपण पूर्वी पाहिलेच आहे.

हे द्विभाजन मानव प्राण्याइतके प्राचीन आहे, यात मुळीच शंका नाही; परंतु निकोप समाजात असे द्विभाजन इतके कमी प्रमाणात असते की ते नगण्यच ठरावे. व्यावहारिक परिणामांच्या बाबतीत किंमत मोजण्याची कसलीही गरज न पडता मानीव वास्तवाच्या

प्रसंगात भावनाविसर्जनाच्या वेळी सदर भावना भावनेसाठीच उद्दीपित केली जाते आणि तिचा आस्वाद घेतला जातो, असे लोक मानू लागतात आणि खरा धोका तेथूनच सुरू होतो. रंजन आणि आस्वाद ही काही एक नव्हेत. आस्वाद हा कसलीही किंमत न मोजता घेता येतो; किंवा खरे तर त्याच्यासाठी रोख रक्कम मोजावी लागत नसते; ती किंमत केवळ नोंदवून ठेवायची असते आणि कालांतराने चुकतीही करायची असते. उदाहरणार्थ, हा ग्रंथ लिहिण्यातून मला एका प्रकारच्या मौजेचा लाभ होत आहे, पण हा मौजेचा अनुभव घेत असतानाच मी कंटाळवाण्या जिकिरीच्या रूपाने त्या मौजेची किंमतही चुकती करीत असतो. कधी ग्रंथाच्या लेखनात बिघाड होतो, मी खिडकी न उघडताच वसंत ऋतूचे प्रदीर्घ दिवस एकामागून एक डोळ्यांसमोर निघून जात असतात, आता उपमुद्रिते तपासण्यासाठी येऊन थडकणार, निर्देशसूची तयार करावी लागणार आणि शेवटी ज्या मंडळींच्या शेपटांवर पाय दिले गेले असतील, त्या मंडळींचे करडे कटाक्ष मला सहन करावे लागणार हेही ठाऊक असते. ग्रंथाचे काम बाजूला झटकून एखाद्या दिवशी मी डोरथी सेअर्सची पुस्तके वाचीत बागेत पडून राहिलो, तरी त्यानेही मला मौजेचा लाभ होईल. मात्र मला त्यासाठी कसलीही किंमत मोजावी लागणार नाही. सोमवारची सकाळ उजाडली, या भावनेने मी जेव्हा ग्रंथलेखनाकडे पुन्हा वळेन, तेव्हा म्हणजे दुसऱ्या दिवशी माझ्या नावावर चढलेले एक बिल माझ्या हाती ठेवले जाईल. अर्थात काही वेळा सोमवार सकाळ उजाडण्याची भावना अजिबात नसण्याचाही तितकाच संभव आहे: माझा शीण जाऊन ताजातवाना नि उत्साही बनलेला असा मी ग्रंथलेखनाकडे वळलेला असणे शक्य आहे. मग अशा परिस्थितीत खर्च केलेला तो सुटीचा दिवस मी रंजनार्थ घालवलेला नसून श्रमपरिहार्थ घालविलेला असतो, असे ठरेल. त्याद्वारे व्यावहारिक जीवनाप्रीत्यर्थ जो भावनोत्साह निर्माण होतो, त्याच्या जमा-घटीवर होणाऱ्या परिणामांत रंजन आणि श्रमपरिहार यांमधील फरक साठवलेला असतो.

रंजनाप्रीत्यर्थ उत्साहशक्तीच्या या साठ्यावर व्यावहारिक जीवनात जादा खर्च लादला जाऊन जेव्हा तो परतफेडीच्या पलीकडे जातो, तेव्हा रंजनामुळे माणसाचा व्यावहारिक जीवनक्रम धोक्यात येतो. ही गोष्ट विकोपाला गेली की व्यावहारिक जीवनाचे किंवा 'खऱ्या' जीवनाचे भावनिकदृष्ट्या मुळी दिवाळेच वाजते. असह्य मरगळीचे वा जिकिरीचे जिणे अशा शब्दांत आपण त्या अवस्थेचे वर्णन करीत असतो. येथूनच मग नैतिक रोगटपणाचा प्रादुर्भाव सुरू होतो. रंजनाची सतत जडलेली तलफ आणि उदरभरणासाठी वा दैनंदिन जीवनव्यवहारासाठी लागणाऱ्या आस्थेचा अभाव ही या रोगाची लक्षणे होत. ज्या व्यक्तीमध्ये या रोगाचा वारंवार प्रादुर्भाव होत असतो, त्या व्यक्तीची जवळ जवळ बालंबाल खात्रीच झालेली असते की, जगण्यात स्वारस्य

वाटायला लावणारी अशी काही गोष्ट असेल तर रंजनच होय. या रोगाची बाधा ज्या समाजाच्या हाडीमाशी खिळण्याइतकी विकोपाला जाते, त्या समाजातील बहुसंख्य लोकांची धारणा प्राय: अशा प्रकारची निश्चितच झालेली असते.

हा नैतिक (किंवा आधुनिक बोजड भाषेत मानसिक) रोग एखाद्या व्यक्तीला जडल्यास, तो प्राणघातक ठरो वा न ठरो, ती व्यक्ती वाटणाऱ्या मरगळीतून सुटण्याचा एकमेव मार्ग म्हणून आत्महत्येसही प्रवृत्त होईल किंवा गुन्हेगारी, क्रांती अथवा मद्यपान, गुंगीची मादक द्रव्ये यांचाही अवलंब करील; किंवा आपल्या भोवतीच्या जीवनाचे ते नीरस खातेरे किती असह्य कोटीतले आहे याचा विचारच ती व्यक्ती करीत नसल्यामुळेच केवळ ते जिणे तिला सह्य वाटेल आणि मग आपल्या वाट्याला आलेल्या कंटाळवाण्या आयुष्याचा ती मुकाट्याने स्वीकारही करील. तरीसुद्धा नैतिक रोगाचे म्हणून एक खास असे वैशिष्ट्य असते : ज्या समाजाच्या हाडीमाशी असे रोग जडलेले असतात, त्या समाजाच्या दृष्टीने पाहिल्यास ते घातक ठरत असले तरी समाजातील वैयक्तिक घटकांच्या बाबतीत ते घातक ठरत नाहीत. समान जीवनपद्धतीचा अंगीकार केलेल्या घटकांचा समाज बनलेला असतो. हे घटक जर का आपल्या जीवनपद्धतीलाच विटून गेले तर ते अन्य जीवनपद्धतीचा अंगीकार करीत असतात. जीर्ण समाजाचा मृत्यू कोणाच्या लक्षात आलेला नसला, तरी तो घडून आलेला असतोच.

ज्याच्यामुळे समाजाचे मरण ओढवले असा हा अगदी एकमेव रोग नसला, तरी अशा प्रकारच्या प्राणघातक रोगांपैकी तो एक आहे, हे निश्चित. उदाहरणार्थ, ग्रीको-रोमन समाज ज्यायोगे मृत्युमुखी पडला, तो रोग नक्की हाच होता. सोळाव्या शतकात स्पॅनिश सैनिकांच्या तोफखान्यापुढे नेस्तनाबूत झालेल्या इंका आणि अझ्तेक[भा१०] लोकांप्रमाणे काही समाज हेसुद्धा विध्वंसक पद्धतीने नष्ट झालेले असू शकतील. रोमहर्षक ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचे वाचन करणाऱ्या मंडळींची कधी कधी अशी समजूत दिसते की, रोमन साम्राज्याचा विनाश अशाच पद्धतीने म्हणजे रानटी टोळ्यांच्या आक्रमणामुळे घडून आला. अशा तऱ्हेची उपपत्ती मनोरंजक असली, तरी ती खरी नाही. रोमन साम्राज्याला लयास नेणारा रोग असा विध्वंसक नव्हता, तर आपली जीवनसरणी टिकवून धरण्याच्या लायकीची नाही, अशी भावना दीर्घकाळ हाडीमाशी खिळणे, हाच तो रोग होता.

हाच रोग आपल्याही बाबतीत झाला आहे व तो पुन:पुन्हा उद्‌भवतो अशी त्याची कुख्याती आहे. या रोगाच्या लक्षणांपैकी काही अशी आहेत : कधीही न शमण्याजोगी रंजनाची व वखवख भागविण्यासाठी रंजनाच्या व्यापारधंद्याची अभूतपूर्व प्रमाणावर झालेली वाढ, आपल्या संस्कृतीचे अस्तित्व ज्या प्रकारच्या कामावर (विशेषत:

औद्योगिक यंत्रणांवरील काम, हरेक प्रकारच्या व्यवसायधंद्यातील कारकूनवर्गाची, शेतमजुरांची तसेच रोजंदारीवर पोट भरणाऱ्यांची व अन्य लोकांची आपली संस्कृती असून तिचे भरणपोषण प्रामुख्याने करणाऱ्या या लोकांचे काम) उघड उघड अवलंबून आहे, त्या कामावरील जिणे असह्य काबाडकष्टाचे असते, या विषयी झालेले जवळ जवळ सार्वत्रिक मतैक्य, दारिद्र्याचा बसत असणारा चिमटा, निकृष्ट दर्जाची घरबांधणी अथवा रोगराई यांच्यामुळे नव्हे, तर आमच्या संस्कृतीपोटी जन्म पावलेल्या परिस्थितीत कराव्या लागणाऱ्या कामाच्या प्रत्यक्ष स्वरूपामुळेच सदर काबाडकष्टांची असाह्यता निर्माण झालेली आहे, याविषयी लागलेला शोध, या शोधाचे फलित म्हणून पुढे आलेली नि रास्त म्हणून सर्वमान्य झालेली अधिकाधिक फावल्या वेळच्या तरतुदीची मागणी, तसेच या मागणीचा अर्थ रंजनाची संधी आणि फावला वेळ भरून काढणारी करमणूक, विधिकांड म्हणून नव्हे, तर सर्वसामान्य जिण्याचा उबग आणि शीण यांवरचे लक्ष उडविण्यासाठी व ज्ञानतंतूंना बधिरता आणण्यासाठी मद्यार्क, तंबाकू आणि अन्य गुंगी आणणाऱ्या मादक द्रव्यांचे सेवन; कंटाळा आणि विजिगीषेचा अभाव ही सातत्याची आणि पुनरावर्ती अशी मनःस्थिती बनल्याची जवळपास सार्वत्रिक मान्यता, अधिकाधिक रंजनामागे अथवा गुन्हेगारी किंवा साहसी उद्योगधंद्यामागे लागून जीवनाविषयीचा उबग घालवण्यासाठी केले जाणारे घायकुते प्रयत्न आणि अखेरीस (ही लांबलेली जंत्री मधेच तोडायची तर) पुरी अंगवळणी पडलेली असल्याने आता ती लागू पडत नाही, म्हणून तिचे जादा वळशावर वळसे वाढवीत राहणे, थोड्याफार फरकाने अशाच प्रकारचा शोध दिवाळखोरीच्या शेवटच्या टप्प्यात असणाऱ्या दिवाळखोराला लागत असतो.

आपण स्वतः ज्या जगात राहतो, त्याच्या भवितव्याविषयी ज्या कोणाला विचार करावा, असे वाटत असेल त्याला चिंताक्रांत करण्यास ही लक्षणे पुरेशी आहेत. एवढेच नव्हे तर स्वतःच्या जीवनापलीकडील जगाच्या भवितव्याकडे ज्या लोकांचा विचार पोहोचत नाही, अशांनाही धास्ती वाटायला लावण्यास ती पुरेशी आहेत. आपली संस्कृती चक्रीवादळात भोवंडत आहे, हेच या सर्व लक्षणांतून सुचवले जाते, कारण कोणतेही असो, या साऱ्या गोष्टी रंजनविषयक भूमिकेशी निगडित आहेत ही गोष्टच, काही झाले तरी, या लक्षणांमधून सुचवली जाते. कसला ना कसला तरी एखादा मोठा अनर्थ अतिसमीप येऊन ठेपला आहे. त्याच्याकडे आपण डोळेझाक करणार नसलो आणि आपला विनाश आणि तोही अशा काळ्याकुट्ट अंधाऱ्या गर्तेत होऊ देणार नसलो, तर ही लक्षणे समजून घेणे आपले कर्तव्य ठरते, असाच तथ्यांश यातून सुचवला जातो.

युरोप खंडाच्या रंजनविषयक इतिहासाची दोन प्रकरणांत विभागणी करता येईल.

पहिल्या प्रकरणाचे शीर्षक 'भाकरी' आणि 'सर्कस' असे ठेवून त्यात प्राचीन ऱ्हासकालीन जगाच्या रंजनपर प्रवृत्तीचे विवेचन करता येईल. त्यामध्ये रोमन रंगभूमीने आणि खुल्या रंगमंचाने धार्मिक नाटकापासून आणि ग्रीक कालखंडातील आर्ष स्वरूपाच्या करमणुकीच्या खेळांपासून जी सामग्री उचलली त्यांचे दिग्दर्शन करता येईल. दुसऱ्या प्रकरणाचे शीर्षक 'फॅशन आणि रंजन' असे असेल व त्यामध्ये विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालीन तसेच आधुनिक रंजनपर प्रवृत्तींचे वर्णन येईल. प्रथम दरबारी आश्रयदात्यासाठी दरबारी कलावंतांकडून होणाऱ्या सरंजामी पद्धतीच्या रंजनाचे वर्णन असेल, तर त्यानंतर समाजाचे हळूहळू लोकशाहीकरण होत गेल्याने आजच्या वृत्तपत्रसृष्टीत आणि चित्रपटसृष्टीत रंजनाचे जे रूपांतर क्रमाक्रमाने होत गेले आहे, त्याचे दर्शन होईल. मध्ययुगीन धार्मिक चित्रकला, मूर्तिकला आणि संगीत कला तसेच वास्तुकला, सजावटीचे देखावे आणि वक्तृत्वकला यांच्यामधून त्या काळातील कलावंतांनी आपली सामग्री सरळ सरळ उचलेली होती.

पहिल्या प्रकरणाला प्लेटोपासून प्रारंभ होईल. काव्य आणि अन्य कला यासंबंधीचे प्लेटोचे विचार आणि त्याची मतप्रणाली आपल्याला नीटपणे समजणे कठीण आहे. तेव्हा 'सौंदर्यशास्त्र बाल्यावस्थेत होते' आणि प्लेटोचे याविषयीचे विचार हे प्राथमिक स्वरूपाचे आणि गोंधळात टाकणारे आहेत, असे जे इतिहासकारांकडून नेहमी गृहीत धरले जाते, ते मात्र काही त्यामागील कारण नाही. तसेच अन्य काही लोक कल्पना करतात, त्याप्रमाणे प्लेटो हा एक सुखवादाचा पुरस्कर्ता असल्याने त्याला कलेमध्ये रस नव्हता, हेसुद्धा त्याचे कारण नाही; तर जे प्रश्न तो हाताळीत होता, ते प्रश्न आपण अपेक्षा करतो तसे विद्यापीठीय पठडीतील मंडळींना परिचित असणारे कलेच्या तत्त्वज्ञानाचे प्रश्न नव्हते, तर ते आपल्या आजच्या व्यावहारिक परिस्थितीला मोठ्या प्रमाणात लागू होणारे असे अगदी वेगळ्या स्वरूपाचे प्रश्न होते. ज्या काळात प्राचीन ग्रीक लोकांची ऑलिंपियन मूर्तिकला आणि इस्कीलियन नाट्यकला या धार्मिक कलांचे स्थान हेलेनिस्टिक युगाच्या नव्या रंजक कलेने निखालसपणे घेतलेले होते, अशा काळामध्ये प्लेटो होऊन गेला. त्याने हे जे परिवर्तन होत असताना पाहिले, ते केवळ एका वैभवशाली परंपरेचा अस्त आणि तिच्या ऱ्हासकालाला नव्याने होणारा प्रारंभ या स्वरूपाचे नव्हते, तर समग्र संस्कृतीवर ओढवलेले संकट म्हणूनच तो या परिवर्तनाकडे पाहत होता. यातुविद्यात्मक कला आणि रंजक कला यांतील भेद त्याने ओळखला होता आणि म्हणून मग आपली तर्कबुद्धी आणि वक्तृत्वकला अगदी पूर्णपणे पणाला लावून त्याने रंजक कलेवर जोरदार हल्ला चढवला.

कला आणि रंजन यांमध्ये अभेद कल्पिण्याची पूर्वग्रहदूषित पद्धत एकोणिसाव्या शतकापर्यंत प्रचलित होती आणि अशा पूर्वग्रहातूनच प्लेटोचा रंजनावरील हल्ला हा

सर्रास कलेवरील हल्ला होय, असा चुकीचा अर्थ आधुनिक वाचकांनी लावलेला दिसून येतो. सौंदर्यवादी उपपत्तीच्या नावाखाली या वाचकांनी आपली या विषयीची नापसंती दर्शविलेली असून कलामूल्यांची अधिक न्याय्य स्वरूपाची जाण दाखवल्याबद्दल ॲरिस्टॉटलची त्यांनी प्रशंसा केलेली आहे. वास्तविक एक मुद्दा वगळला तर प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल या उभयतांच्या काव्यविषयक दृष्टिकोणांत फारसा मतभेद नाही. रंजक कला भावनांचे उद्दीपन करते, पण व्यावहारिक जीवनात त्यांना वाट मोकळी करून देण्यासाठी कोणतेही मार्गदर्शन करीत नाही, असे प्लेटोला आढळून आले आणि म्हणून रंजक कलेच्या अतिरेकी वाढीमुळे प्रयोजनशून्य भावनांनी भारून गेलेला समाज पैदा होणार आहे, असे त्याने चुकीचे अनुमान काढले. ॲरिस्टॉटलने पाहिले की असे काही ओघाने घडून येतेच असे नाही, कारण रंजन कलेतून निर्माण झालेल्या भावनांचे विसर्जन खुद्द रंजनाद्वारेच घडून येत असते. या मुद्द्यावरील प्लेटोच्या प्रमादाचा विचार करताना तो अशा विचारसरणीप्रत येऊन ठेपला की, सदर दुष्परिणामांपासून रंजनग्रस्त समाजाचा बचाव करायचा असेल, तर रंजनाच्या साधनांवर नियंत्रण घालावे लागेल किंवा ती कायमचीच नष्ट करावी लागतील. पण एकदा का चक्रीवादळ स्थिरावले की या गोष्टी होणे अशक्यच असते. कार्य आणि कारण ही दोन्ही एका शृंगापत्तीमध्ये परस्परांना अडकून पडल्यागत होतात. मग तुम्ही जेथे जेथे म्हणून मधेच तुकडा पाडू पाहाल, तेथे तेथे ती आपोआप पुनश्च सांधली जातात. जे रोगाचे कारण म्हणून प्रथम सुरू व्हावे, तेच त्याचे लक्षण बनून राहते आणि मग त्यावर उपचार करणेही निरर्थक ठरते.[६]

प्लेटोच्या द्रष्ट्या विचारशक्तीला आधीच जाणवलेली संस्कृतीवरील ही संकटे दीर्घकाळपर्यंत वाढत होती. सहा-सात शतके साचत साचत आलेल्या दैनंदिन जीवनावरील कर्जाच्या व्याजाचा जडशीळ बोजा फेडण्यासाठी पुरे पडण्याइतका जीवनोत्साह ग्रीकोरोमन समाजाच्या ठायी होता. परंतु प्लेटोच्या काळापासून पुढे मात्र भावनिक दिवाळखोरीविरुद्ध यशाची आशा नसतानाही केलेला संघर्ष असेच जीवनाचे स्वरूप झाले. ऐद्यासारखे फुकटचे खायचे नि करमणुकीचे खेळ फुकटात पाहायचे, एवढीच इतिकर्तव्यता उरलेला जो नागरी श्रमिकवर्ग उदयाला आला, त्याच्या बाबतीत केवळ आणीबाणी अंतिम घटकापळेच येऊन ठेपल्यागत झाले. कसलेही कामधाम नसणारा किंवा आर्थिक, सैनिकी, शासकीय, बौद्धिक वा धार्मिक असे कोणतेही करणात्मक उद्दिष्टच नाही, असा एक वर्गच्या वर्गच मुळी अलग होऊन पडला. इतरांच्या जीवावर पिंडपोषण आणि मनोरंजन हेच काय ते या वर्गाचे ईप्सित! अशी अवस्था होताच मग या उपभोगवादी समाजाचे प्लेटोचे भयस्वप्न[७] प्रत्यक्षात उतरण्यासाठी केवळ थोड्या कालावधीचाच काय तो प्रश्न होता. मधमाश्यांनी आपला

राजा गादीवर बसवला होता आणि त्यांच्या पोळ्याची कहाणीच संपुष्टात आलेली होती!

केवळ रंजनाला चटावलेला असा एक वर्गच्या वर्ग अशा रीतीने एकदा अस्तित्वात आल्यावर एखादे गळू झाल्यावर व्हावे तसे जीवनाच्या सर्वच्या सर्व भावनोत्साहाचे क्रमाक्रमाने शोषणच होत चालले आणि रंजनप्रसाराला प्रतिबंध असा मुळी राहिलाच नाही. धार्मिक प्रयोजन किंवा कलासाधनेची तपस्या यांची जोड देऊन पुनश्च नवचैतन्य आणण्याचे प्रयत्न अनेकांनी करून पाहिले; पण कोणालाही यश मिळवता आले नाही. इतरांच्या दृष्टीने पार विस्मृतीत जमा झालेल्या मूर्ताविष्कारांच्या रूपाने हे चक्रीवादळ तसेच गरगरत राहिले. व्यावहारिक जीवनातच इतका रस वाटू लागला की त्यामुळे संघटित केलेल्या रंजनाची इत:पर गरजच नाही, अशी नवी जाण येईपर्यंत हे चक्रीवादळ तसेच फिरत राहिलेले होते. पुराण्या संस्कृतीची जाणीव पायापर्यंत दुभंगत गेली होती आणि या नव्या एकात्म जाणिवेच्या सरबत्तीपुढे त्या पुराण्या संस्कृतीच्या जाणिवेच्या ठिकऱ्या ठिकऱ्या उडाल्या. ख्रिस्ती धर्माची दीक्षा घेतलेल्या जगाने रंगभूमी आणि खुला रंगमंच यांच्याकडे सरळ पाठ फिरवली. मध्ययुगाला प्रारंभ झाला होता आणि नव्या यातुविद्येच्या धार्मिक कलेचा जन्म झाला. या वेळी ख्रिस्ती समाजात नवा उत्साह संचारवून त्याचे सातत्य टिकवण्यासाठी भावना-निर्मिती करण्याचे कार्य कलेने केले.

ग्रंथाचे दुसरे प्रकरण चौदाव्या शतकापासून सुरू होईल. या काळात कलेचा उपयोग जो धर्ममंदिराच्या सेवेसाठी केला जात होता, त्याचा ओघ व्यापारी व राजे-रजवाडे यांनी आपल्या खाजगी सेवेकडे वळवून कलेचे स्वरूपच आमूलाग्र पालटून टाकले. सॅवनरोला[भा२१] याची मजल तर मायकेल अँजेलोच्या चित्राची होळी करण्यापर्यंत पोहोचली. ही द्वेषभावना धर्मसुधारणेच्या चळवळीसाठी राबवीत असताना प्लेटोच्या तथाकथित 'शुद्धाचारवादा'हूनही भिन्न प्रकाराची बनली व तिने रंजन कलेपेक्षा यातुविद्येच्या कलेशीच उभा दावा मांडला. यावरून या चळवळीने अगदी प्रारंभिक अवस्थेपासूनच विध्वंसक तऱ्हेची विरोधी भूमिका कशी चेतविली होती, याचे दर्शन घडते. आधुनिक जगात अश्रद्ध पेढीवाल्यांचा नि कारखानदारांचा वर्ग कसा प्रभावी बनला होता आणि त्याच्या वारशाद्वारे ही द्वेषभावनेची परंपरा थेट आधुनिक संस्कृतीच्या मध्यवर्ती प्रवाहापर्यंत कशी शिरली होती आणि शिवाय एकीकडे आधुनिक जग स्वत:ला रंजनाच्या शृंखलांतून सोडवू पाहत असताना दुसरीकडे या प्रक्रियेतून कलात्मक जाणीव अशी चीज मुळी या जगात वाळीत टाकली जाऊन तिची ससेहोलपट कशी चाललेली होती, याचीही कल्पना येते.

आपल्या आनुवंशिक कलाविरोधी दृष्टिकोणाच्या गर्तेत गुंतून राहिलेल्या या वर्गाने, नव्याने प्राप्त झालेल्या सामाजिक आणि राजकीय वर्चस्वाच्या बळावर पूर्वीच्या ज्या

अमीर उमराववर्गाला स्थानभ्रष्ट करण्यात आलेले होते, त्याच्याच जीवनपद्धतीची भ्रष्ट नक्कल आता कशी चालवली होती व ही प्रक्रिया घडून येत असताना कलांनी पुन्हा रंजनाचे काम घ्यावे, या शर्तीवर त्यांनी कलांशी तडजोड कशी घडवून आणली होती, त्याचबरोबर काम करण्याशिवाय कोणत्याही गोष्टीला जीवनात स्थान म्हणून असता कामा नये, हे जणू एक धर्मतत्त्वच मानणारा हा नवा वजनदार वर्ग आपल्या या तत्त्वाशी आपल्या रंजनोपभोगाला मिळतेजुळते कसे करून घेत होता, या गोष्टी यातून निदर्शनास येतील. याचा परिणाम उभयपक्षी अनर्थकारकच झाला. रंजन आणि यातुविद्या यांपासून कलेला सतत अलग राखून त्याद्वारे धर्ममंदिराच्या आणि आश्रयदात्याच्या सेवाचाकरीतून स्वत:ला मुक्त करून घ्यायचे आणि कलेच्या अत्युच्च शक्यता अजमावण्याच्या तिच्या नव्या संकल्पनेची संस्थापना करायची यासाठी जे कलावंत सतराव्या शतकापासून ते एकोणिसाव्या शतकापर्यंत झगडत आले, त्यांची मात्र वैचारिक कोंडी झाली व त्यांना सेवकाचा उतरून ठेवलेला गणवेश पुन्हा चढवावा लागला. मग बंडखोर गनिमांनी पुन्हा एकदा गुलामी पत्करल्यावर जी अवस्था हटकून प्राप्त होते, तेवढीच नव्हे तर त्याहूनही अधिक दुरवस्था प्राप्त झाली. त्यांचे जुने आश्रयदाते धनी आपापल्या दृष्टिकोणानुसार औदार्य दाखवणारे वा प्रोत्साहन देणारे असे असत. आपल्या चाकरांनी स्वत:ची कार्यक्षमता कमाल मर्यादेपर्यंत कामी लावावी, याविषयी ते जरूर उत्सुक असत. नव्या धन्यांच्या अपेक्षा त्या मानाने कितीतरी थिट्या होत्या. [इंग्लंडमधील] पुनर्रोहणकालीन सुखात्मिकेचा, चॉसरकालीन वा शेक्सपियरकालीन भाषणस्वातंत्र्याचा तेथे नव्याने उद्‌भव होण्याचे भय सुतराम राहिलेले नव्हते. बाऊडलर[भा२१] राजा झाला. त्यामुळे पूर्वीच्या काळाच्या मानाने एकोणिसाव्या शतकात कलेची श्रेणी सतत घसरतच गेली (कारण आता आपल्या धन्यांनी सोडून दिलेल्या अपेक्षांची गुलामांना कल्पना आलेली होती) आणि त्यामुळे कला म्हणजे रंजन होय. असा प्रतिष्ठितांचाही ग्रह व्हावा, या थरापर्यंत क्रमाक्रमाने गोष्टी पोहोचल्या.

याबाबतीत धन्यांची स्थिती तर अधिकच विकोपाला गेली होती. सदसद्‌विवेकबुद्धीने त्यांच्या जीवनात रंजनाला मुळी स्थानच ठेवले नव्हते. आणि कलांनाच रंजनस्वरूपात स्वीकारून सक्त मनाई केलेल्या गोष्टीलाच ते जणू स्पर्श करू धजत होते. श्रमप्रतिष्ठेच्या पवित्र उपदेशाचा त्यांच्या मनावर कसलाही परिणाम होईनासा झाला होता, पैशाने गबर बनताच खोटी खानदानी मंडळी म्हणून 'निवृत्त होऊन'च त्यांनाही उद्योगधंदे सोडून देण्याची सवय जडली. परंतु शब्दोच्चाराची पद्धती, मेजवानी प्रसंगीचे संकेत याबाबत ते काही अस्सल खानदानी लोकांहून अगदी वेगळे होते, असे नाही; किंवा या बाबतीत सरंजामदारांहूनही ते अधिक विचित्र होते असेही नाही तर सामाजिक,

सैनिकी, शासकीय किंवा यातुविद्याविषयक अशी कसलीही कर्तव्ये त्यांना पार पाडायची नव्हती. याबाबतीत मात्र ते खऱ्या सरंजामदारांहून वेगळे ठरत होते. स्वत:च्या करमणुकीपलीकडे त्यांना कर्तव्य असे काही नव्हतेच. अठराव्या शतकातील उमरावगर्गाने घालून दिलेला कित्ता गिरवीत यांपैकी अनेक मंडळींनी चित्रसंग्रहही जमविले. उत्तरेकडील शहरांतील चित्रदालने याची साक्ष देतात. परंतु नेहमी परंपरेचा अंतिम रखवालदार असा जो गरीबवर्ग, त्याला हे माहीत होते की, आळशीपणा हा ईश्वरी शाप आहे आणि हा वर्ग या तीन पिढ्यांचे वर्णन एका खोड्यातून दुसऱ्या खोड्यात अडकून पडलेले लोक, असे करीत असे.

चक्रीवादळाच्या निर्मितीची ही होती प्रथमावस्था. दुसरी आणि अधिक गंभीर अवस्था म्हणजे खुद्द गरीबवर्गातच बोकाळलेला भ्रष्टाचार. इंग्लंडमधील ग्रामीण जनतेची म्हणून एक खास कला एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत कायम होती. तिचे मूळ अगदी पार दूरच्या भूतकाळात असले तरी तिच्यामधील सर्जनाचा जोमदारपणा अद्याप जिवंत होता. नाचगाणी, ऋतुमानानुसार साजरे होणारे सणोत्सव, नाटके आणि फिरते चित्ररथ या सर्वांना यातुविद्यात्मक अर्थपूर्णता होती आणि या सर्वांचा पुन्हा कृषिकर्माशी अंगभूत संबंध होता. पण एकाच पिढीत या साऱ्याचे अस्तित्व पार पुसून गेले. याला दोन प्रक्रिया कारणीभूत ठरल्या. १८७०च्या शैक्षणिक कायद्याने नागरी जीवनाच्या प्रमाण यत्तेनुसार तयार झालेल्या शिक्षणयोजना ग्रामीण जनतेवर लादल्या गेल्या व कारखानदार आणि व्यापारीवर्ग यांच्या वर्चस्वाखाली ग्रामीण जीवनाचा हळूहळू ऱ्हास सुरू झाला. ही या प्रक्रियेतील पहिली पायरी होती. काहीशा योगायोगाने तर काही अंश हेतुपुर:सर घडून आलेल्या घटनांच्या या प्रदीर्घ मालिकेला मोघम स्वरूपाचेच नि आग्रहनिरपेक्ष नावाने संबोधायचे तर 'कृषिक्षेत्रातील मंदीचा काळ' असे संबोधिता येईल. या घडामोडी १८७० ते १९०० या कालखंडात घडून आल्या आणि त्यामुळे इंग्लंडमधील शेतकरीवर्गाची सुबत्ता पार कोलमडून पडली.[८]

शहरी मध्यमवर्गामध्येही अशाच प्रकारची प्रक्रिया घडून येत होती. त्या वर्गातही याच पद्धतीची जोमदार आणि भरभराटीला आलेली यातुविद्येची लोककला फोफावली होती. सत्ताधारी उद्योगपतींच्या शुद्धाचारवादाचे एक धर्मनिरपेक्ष शाखा म्हणून कायदेकानू तयार होऊ लागले व त्यांच्याद्वारे संघटित झालेल्या शक्तीने सदर लोकांनाही आपल्या लोककलेपासून वंचित केले. या दीर्घकालीन गळचेपीची प्रदीर्घ कर्मकहाणी सांगण्याचे हे स्थळ नव्हे. एकोणिसाव्या शतकाच्या सुमारास शहरे नि खेडी या दोहोंतील यातुविद्यात्मक कलेची सारखीच आणि अगदी पद्धतशीर हकालपट्टी झाली आणि पुढे लोकविद्या या नावाखाली जो प्रसिद्ध पावला, तेवढाच निरुपद्रवी आणि

दयनीय भाग काय तो अवाशिष्ट राहिला, एवढे सांगितले तरी पुरे. यातुविद्येच्या कलेवरील हल्ल्याची अशी ही इतिश्री झाली. एखादे घरकुल साफ ओकेबोके होऊन धुऊन निघावे आणि त्याला नटवून आरास मांडावी, तशी मन:स्थिती गरीबवर्गाची झालेली होती.

यानंतर रंजनपर कलेचा अवतार झाला. त्यात पहिला आला तो फुटबॉलचा खेळ. आता आतापर्यंत उत्तर प्रांतातील नगरांतून धार्मिक सणांच्या निमित्ताने विधिकांडाचे एक अंग म्हणून हे येत असे. भूछत्रासारखी त्याची खुरटी नि पसरट वाढ झाली. मग आला चित्रपट आणि त्यानंतर आली बिनतारी यंत्रे. उभ्या राष्ट्रातील गरीबवर्ग रंजनवेडाच बनला. परंतु त्याच वेळी दुसरी एक घटना घडत होती. एकीकडे उत्पादन वाढत होते, तर दुसरीकडे आर्थिक यंत्रणा कोलमडत होती. यातून बेरोजगारीचा प्रादुर्भाव सुरू झाला. ज्यांच्या आजापणजांना पन्नास वर्षांपूर्वी ज्या प्रकारच्या यातुविद्यात्मक कलांत रंगून जाण्यात सुख वाटत होते, असा तो वर्ग सदर कलांपासून वंचित झालेला असल्याने त्या वर्गाला परोपजीवी अवस्थेत अनिच्छेने तग धरून राहणे भाग पडत होते. अखेर भाकरी आणि सर्कस यांचा स्वीकार करणे, बेकारभत्ता घेणे आणि चित्रपट पाहणे या पलीकडे जगण्यात कसलाच राम न राहिल्याने समाजाला हा वर्ग म्हणजे केवळ एक ध्येयशून्य आणि प्रयोजनशून्य वर्ग बनला.

ऐतिहासिक साधर्म्ये ही आंधळ्या मार्गदर्शकासारखी असतात. उत्तरकालीन रोमन साम्राज्यातील संस्कृतीप्रमाणेच आपली संस्कृतीही वाटचाल करीत चालली आहे किंवा नाही, हे खात्रीलायकपणे सांगता येणार नाही. परंतु आजवर वाढत असलेले तिच्यामधील साधर्म्य इतके निकट पोहोचले आहे की, ते भयावहच वाटावे. विनाश टाळता येण्याजोगा असला, तरी संकट मात्र खरेखुरे आहे. आपण काही करू शकतो का?

काही गोष्टी अशा आहेत, की त्या करण्याच्या फंदात आपण न पडणे बरे. प्लेटोप्रणीत उपाययोजना कामी येण्याजोगी नाही. एखादा हुकूमशहा चित्रपटांवर बंदी आणील, स्वत:चा आवाज ऐकविण्यापुरता अपवाद करून ध्वनिक्षेपणाची बिनतारी यंत्रे बंद करील, वृत्तपत्रे नि मासिके जप्त करील आणि रंजनाच्या साधनांचा पुरवठा रोखण्यासाठी शक्य ते ते उपाय योजील, परंतु असे प्रयत्न सुतराम यशस्वी होणार नाहीत; शिवाय हुकूमशहा बनण्याइतका जो माणूस हुशार आहे, तो अशा उपाययोजना करण्याइतका मूर्ख असणार नाही.

उच्चभ्रू उपाययोजनासुद्धा कामी येणार नाहीत. चित्रपटांचा बहुजन समाजातील प्रेक्षक आणि मासिकांचा बहुजन समाजातील वाचक यांना लोकशाहीनिष्ठ रंजनाऐवजी भूतकालीन सरंजामी रंजक गोष्टींचा पुरवठा करून या वर्गाची श्रेणी उंचावता येणार

नाही. यालाच कलेचे लोण लोकांपर्यंत पोहोचवणे, असे म्हणतात. परंतु हे अप्रामाणिक, अर्थहीन विधान आहे. कारण या तऱ्हेने लोकांपर्यंत जे काही पोहोचवले गेलेले असते, ते रंजनच असते. शेक्सपियरने किंवा पर्सेलने[भा२३] एलिझाबेथकालीन किंवा पुनर्रोहणकालीन प्रेक्षकवर्गाच्या समाराधनार्थ अशा गोष्टींची रचना अतिशय कौशल्याने केलेली असली तरी ते रंजनच होते. त्यातील प्रतिभेची संपन्नता ध्यानात घेऊनसुद्धा ज्या थोड्या लोकांना रसास्वादाचे शिक्षण परिश्रमपूर्वक दिले गेलेले आहे, ते लोक वगळता, बाकीच्यांना मिकी माऊस, जॅझ संगीत यांपेक्षा त्याची रंजक कला पुष्कळच उणी वाटेल.

लोकगीतांचा तोडगाही यावर उपयोगाचा नाही. इंग्रजी लोककला यातुविद्यात्मक होती आणि ज्या जनसामान्यांसाठी ती होती, त्यांना तिचे महत्त्व सौंदर्यात्म गुणविशेषांसाठी वाटतच नव्हते, (या गुणविशेषांसंबंधी तंटा उपस्थित करणाऱ्या समीक्षकांनी त्यासंबंधी मतप्रदर्शन करण्याची गरज नाही.) तर आपल्या कामधंद्याशी आणि पंचांगातील दिनविशेषांनुसार साजऱ्या होणाऱ्या सणांशी तिचे जे परंपरागत संबंध चालत आलेले होते, त्यांच्यासाठीच त्यांना महत्त्व वाटत होते. पण खुद्द तिच्या त्या संपन्न मालकांपासून आज ती हिरावून घेण्यात आलेली आहे. तिची परंपराच खंडित झालेली आहे, कोणतीही खंडित परंपरा सांधता येत नसते. तुम्ही ती खंडित स्वरूपातच त्यांना परत देऊ लागतात, तर तुमच्या पदरी मूर्खपणाच येईल. पश्चात्तापही व्यर्थच आहे. तेव्हा वस्तुस्थितीला तोंड देण्यावाचून गत्यंतर नाही.

बंदुकीच्या धाकाचा उपायही चालण्याजोगा नाही. पिस्तुले विकत घेऊन घाईगर्दीने सनसनाटी घटना घडवून आणण्याची गरज नाही. संस्कृतीच्या मृत्यूचे वाढून आलेले संकट ही आपल्यापुढची समस्या आहे. माझ्या किंवा तुमच्या मृत्यूचा येथे प्रश्न नाही. तसेच गोळी आपल्यावर चालवली जाण्यापूर्वीच काही लोकांना आपण गोळ्या घालून ठार केले पाहिजे, असाही हा मामला नाही. हिंसेने मरण टळणारे नाही किंवा ते जवळही आणता येणार नाही. मार्गामार्गांतून ध्वज फडफडवीत किंवा बंदुकीच्या फैरी झाडीत संस्कृती जन्म पावत नसतात व लयालाही जात नसतात. त्यांचा उदयास्त कोणालाही चाहूल लागू न देता काळोखात आणि नीरव स्तब्धतेत घडून येत असतो. त्याची वार्ता वृत्तपत्रात कधीच झळकत नाही. काही मूठभर लोक जेव्हा बऱ्याच कालांतराने सिंहावलोकन करू लागतात, तेव्हा ते घडून गेलेले आहेत, याचा त्यांना सुगावा लागण्यास प्रारंभ होतो.

तेव्हा, आपल्या कार्याकडे आपण पुन्हा वळूया. आपण जी मंडळी प्रस्तुत ग्रंथ लिहीत वा वाचीत आहोत, त्यांना कलेमध्ये रस आहे. ज्या जगामध्ये आपण वावरतो आहोत, त्यामध्ये कलेच्या नावावर मोडणाऱ्या पुष्कळशा गोष्टी म्हणजे रंजनच

असतात. आता हा आपला बगिचा आहे आणि त्याला मशागतीची आणि लागवडीची गरज आहे.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.९२] 'कला' आणि 'जीवन' या परस्परव्यावर्तक असणाऱ्या दोन गोष्टींमधील संबंधाची चर्चा जे सौंदर्यमीमांसक करीत असतात, ते खरोखर या भेदाचीच चर्चा करीत असतात.

२. [पृ.९५] डॉ. मार्गरेट लोवेनफेल्ड (*प्ले इन चाइल्डहुड*, १९३५) : या बाईंनी बालकांच्या क्रीडाविश्वातील अज्ञात गोष्टींचा शोध घेण्याची अभिनव पद्धत शोधून काढलेली आहे व बालकांची क्रीडा आणि आरोग्य यांचा जो परस्परसंबंध असतो, त्याबाबत विलक्षण स्वरूपाचे शोध लावलेले आहेत. बालकांची क्रीडाप्रवृत्ती आणि खरी कला यांत अभेद असतो, असे त्या शोधातून सुचविले जाते, असा मी त्याचा एकूण अन्वयार्थ लावला आहे. कला आणि मानसिक आरोग्य यांच्या परस्परसंबंधाविषयी (मानसिक कारणांनी आरोग्य बिघडणे वा सुधारणे यापुरताच येथे शारीरिक आरोग्याचा संबंध अभिप्रेत आहे.) आणखी काही गोष्टी मला पुढे (प्र. १०, छेदक १०.७, प्र. १२, छेदक १२.३) सांगाव्या लागणारच आहेत.

३. [पृ.९६] The ends of all, who for the Scene toe write Are, or should be, to profit, and delight. B. Jonson, *Epicaene or the Silent Women.*
(देखावा साकार करण्यासाठीच जे लिहीत असतात, त्यांची साध्ये लाभ आणि आल्हाद हीच सर्वस्वी असतात किंवा असायला हवीत.)

४. [पृ.१००] तुळा : सुपरिंटेंड कर्क : माझ्या व्यवसायातील व्यक्तींवर भल्या संस्कारांचा परिणाम झालेला आहे, असे मी न्याय्यपणे म्हणू शकलो नाही. एकदा एक अमेरिकन गोष्ट मी वाचली आणि तिच्यातली पोलीस कारवाईची तऱ्हा–भले, मला तरी ती काही न्याय्य वाटली नाही–डोरथी एल. सेअर्स, *बसमन्स हनिमून*, पृ. १६१.

५. [पृ.१०७] रंजनाच्या उद्दिष्टाने स्थापन झालेल्या गटबाजीमुळे विद्यापीठीय तसेच अन्य सैद्धान्तिक लेखकांपैकी कित्येकांना अभिरुचिभ्रष्ट बनविण्यात यश मिळालेले आहे, हे आवर्जून सांगण्याची फारशी गरज नाही. सैद्धान्तिक लेखकांनी कलेचा अभेद विशिष्ट भावनोद्दीपक गोष्टीशी कल्पून त्याच्या पायावर आपले एक सौंदर्यशास्त्र किंवा खरे तर सौंदर्यविरोधी शास्त्र उभे केलेलेच आहे, त्याचे परिणाम पुढीलप्रमाणे झाले आहेत : सौंदर्य हे व्यक्तिनिष्ठ असते, माणूस (आणि काय लायकीचा पण!) हाच सर्व गोष्टींचा मानदंड असतो आणि समीक्षक ही 'माणसे' नसून केवळ 'विभूती' असतात (असे गृहीतच धरलेले असते.) तेव्हा अशा विभूतींपैकी ज्यांनी गेली अडीचशे वर्षे पराकोटीच्या दुर्लंघ्य अडचणींना तोंड देत सुसंस्कृत विश्वात मोक्याच्या जागा पटकावलेल्या आहेत, पण आता मात्र फितुरी झालेली असून त्यांच्या अपरोक्ष त्यांच्या सन्मानिकांचा व्यापार चालू असल्याचे दृश्य नजरेस पडत आहे.

६. [पृ.११४] येथे आणखी एक नोंद करून ठेवली पाहिजे. ती ही की, प्लेटो आणि ॲरिस्टॉटल

या दोघांनीही, त्यांतही प्लेटोने केलेल्या चर्चेत खऱ्याखुऱ्या सौंदर्यशास्त्रीय समस्यांचा मागमूसही आढळत नाही, असे काही नाही. त्या समस्या पार्श्वभूमीमध्ये दडल्यागत झालेल्या आहेत. अधूनमधून त्या डोके वर काढतात आणि रंजनकलेच्या प्रश्नावर आपापले सावट पसरीत असतात.

७. [पृ.११४] *रिपब्लिक* ९७३ ए-बी. तुळा : रॉस्टोव्हत्झेफ, *सोशल अॅन्ड इकॉनॉमिक हिस्टरी अव्ह् द रोमन एम्पायर*, प्र. ९ ते ११.

ऑक्सफर्ड हिस्टरी अव्ह् इंग्लंड, खं.१ (१९३३) : या ग्रंथाच्या १२ व १३व्या प्रकरणांत मी रोमन साम्राज्यांतर्गत एका प्रांतात घडून आलेल्या परिणामांचे दर्शन घडविले आहे. तुळा, विशेषत: पृ. २०७.

८. [पृ.११७] तुळा : आर. सी. के. एन्सॉर, *ऑक्सफर्ड हिस्ट्री अव्ह् इंग्लंड* खं.१४ (१९३६), प्र. ४ व ९.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.९४] गॅम्बतिस्ता विको (१६६८-१७४४) : इटालिअन तत्त्वज्ञ, इतिहासाच्या तत्त्वज्ञानाची व आधुनिक मानव्यविद्या व सामाजिक शास्त्रे यांची पायाभरणी करणारा विचारवंत.

भा२. [पृ.९६] कॅप्टन फ्रेडरिक मॅरियट (१७९२-१८४८) : इंग्लिश रॉयल नेव्हीमधील कॅप्टन आणि समुद्रावरील साहसांचे वर्णन करणाऱ्या कादंबऱ्या लिहिणारा लेखक; *मिडशिपमन ईझी* (१८३६) ही त्याची एक प्रमुख कादंबरी.

भा३. [पृ.९६] जॉर्ज बर्नार्ड शॉ (१८५६-१९५०) : विख्यात आयरिश नाटककार, समीक्षक, कादंबरीकार व विचारवंत, १९२५ साली नोबेल पुरस्कार.

भा४. [पृ.९७] जॉन गाल्सवर्दी (१८६७-१९३३) : इंग्लिश नाटककार व कादंबरीकार; १९३२ साली नोबेल पुरस्कार; द *फोरसाइट सागा* ही तीन कादंबऱ्यांची मालिका प्रसिद्ध.

भा५. [पृ.९७] जेरोम के. जेरोम (१८५९-१९२७) : इंग्लिश कादंबरीकार व नाटककार; रंजनप्रधान साहित्यासाठी प्रसिद्ध.

भा६. [पृ.९७] ए. ए. मिल्न (१८८२-१९५६) : इंग्लिश पत्रकार व नाटककार; ख्रिस्तोफर रॉबिन व त्याचे खेळण्यातील अस्वल विनी-द-फू या पात्रासंबंधीच्या अत्यंत लोकप्रिय कथांचा लेखक; पंच् या विनोद व व्यंगचित्रांमुळे लोकप्रिय झालेल्या नियतकालिकामध्ये विडंबनात्मक पद्य व तऱ्हेवाईक निबंध नियमितपणे प्रसिद्ध.

भा७. [पृ.९७] जॉन ड्रायडन (१६३१-१७००) : इंग्लिश नव-अभिजातवादी व रेस्टोरेशनकालीन नाटककार, कवी व समीक्षक; अलेक्झॅण्डर्स फीस्ट (१६९७) ही उद्देशिका त्याने एका संगीत संस्थेसाठी सिसिलियाझ् डे (२२ नोव्हेंबर) साजरा करण्यासाठी लिहिली होती.

भा८. [पृ.९९] हेन्री बर्गसाँ (१८५९-१९४१) : फ्रेंच तत्त्वज्ञ व लेखक; १९२७ साली नोबेल पुरस्कार.

भा९. [पृ.१००] मिसेस ॲन रॅडक्लिफ (१७६४-१८२३) : भयकथनात्मक कादंबऱ्या लिहिणारी लेखिका. मॅथ्यू ग्रेगरी ल्यूइस (१७७५-१८१८) : द *मंक* (१७९६) ही भयकथनात्मक गॉथिक धर्तीची कादंबरी लोकप्रिय; मिसेस रॅडक्लिफचा प्रभाव.

गुस्ताव्ह डोरे (१८३२-१८८३) : फ्रेंच चित्रकार व लाकडात खोदीव कलाकृती करणारा कलावंत; डांटेच्या इनफर्नो, तसेच बायबलमधील घटना यांच्या खोदीव चित्रणासाठी प्रसिद्ध.

मोत्सार्ट (१७५६-१७९१) : पाश्चात्य अभिजात संगीतातील विख्यात ऑस्ट्रिअन संगीतकार.

भा१०. [पृ.१००] ओल्ड पेनी ड्रेडफुल किंवा पेनी ड्रडफुल किंवा ब्लड्स् : हिंसा, साहस, गुन्हेगारी व रहस्य यांचे मिश्रण असणारे कथनात्म साहित्य व्हिक्टोरिअन काळात इंग्लंडमध्ये लोकप्रिय होते व त्यांची किंमत एक पेनी असे.

भा११. [पृ.१००] रॅफल्स कालखंड : १८८०च्या दशकाचा उत्तरार्ध ते सुमारे १९०६ या कालखंडात इ. डब्लू. हॉर्नग (१८६६-१९२१) या इंग्लिश कादंबरीकाराने ए. जे. रॅफल्स हे एक अत्यंत आकर्षक व्यक्तिमत्त्व असणारे चोराचे पात्र आपल्या कथांमधून निर्माण केले; स्ट्रॅण्ड व इतर लोकप्रिय इंग्लिश मासिकांमधून रॅफल्स कथांची लोकप्रियता विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी बरीच पसरलेली होती.

भा१२. [पृ.१०१] डोरथी सेअर्स (१८९३-१९५७) : इंग्लिश गुप्तचर कथा लिहिणारी व लॉर्ड पीटर विम्सी हे चतुर व आकर्षक गुप्तहेर-पात्र निर्माण करणारी लेखिका.

भा१३. [पृ.१०१] टायटस अँड्रॉनिकस (१५९४), मर्चण्ट अव वेनिस (१५९६-९७) व टेमिंग अव द श्रू (१५९३) ही शेक्सपिअरची नाटके होत; डचिस अव माल्फी (१६२३) हे जॉन वेब्स्टर (१५८०-१६२५) याचे नाटक होते; तर *वोल्पोनी* (१६०५ प्रयोग; १६०७ प्रका.) हे बेन जॉन्सन याचे नाटक होते.

भा१४. [पृ.१०२] सर्वांतिस (१५४७-१६१६) : स्पॅनिश कादंबरीकार, नाटककार व कवी; *डॉन किओटे* (भाग १:१६०५, भाग २:१६१५) या कादंबरीसाठी प्रसिद्ध.

भा१५. [पृ.१०२] एलिझाबेथकालीन : राणी एलिझाबेथ पहिली (१५५८-१६०३) हिच्या कारकिर्दीच्या कालखंडातील.

विक्टोरियाकालीन : राणी विक्टोरिया (१८३२-१९०१) हिच्या कारकिर्दीच्या कालखंडातील.

भा.१६. [पृ.१०३] शेक्सपिअरच्या *ॲज यु लाइक इट्* या नाटकात पुढील वाक्ये आहेत.

भा१७. [पृ.१०५] रूथ ड्रेपर (१८८४-१९५६) : मनोरंजनाचे एकपात्री प्रयोग करणारी अमेरिकन नटी व लेखिका.

भा१८. [पृ.१०८] 'गॉड सेव्ह द किंग' : इंग्लंडचे राष्ट्रगीत 'गॉड सेव्ह द किंग/क्वीन' असे आहे. या गीताचे शब्द आणि त्याची चाल नक्की कोणाची याविषयी संभ्रम आहे. हे गीत व त्याची चाल इंग्लंडमध्ये १७४५ पासून लोकप्रिय आहे. हेन्री कॅरी (१६८७-

१७४३) या इंग्लिश कवी, नाटककार व संगीतकार याने 'गॉड सेव्ह द किंग' अशी एक कविता लिहिलेली आहे.

भा१९. [पृ.१०९] जॉन बुल (१५६२-१६२८) : इंग्लिश संगीतकार व ऑर्गनवादक. इंग्लंडच्या राष्ट्रगीताची चाल यानेच दिलेली होती की नाही याविषयी वाद आहेत.

भा२०. [पृ.१११] इंका व ॲझतेक् : या दोन्ही रेड इंडियन जमाती होत्या व त्यांनी आपापली साम्राज्ये दक्षिण अमेरिकेमध्ये १२वे ते १५वे शतक या काळात स्थापन केली. ॲझतेक् या जमातीने मेक्सिकोमध्ये इतर इंका जमातीने पेरू व चिली या विभागांमध्ये साम्राज्ये स्थापन केली. सोळाव्या शतकाच्या प्रारंभी स्पॅनिश सैन्याच्या आक्रमणांमध्ये पराभव होऊन ही दोन्ही साम्राज्ये लयाला गेली.

भा२१. [पृ.११५] गिरोलामो सॅवनरोला (१४५२-९८) : रोमन चर्चमधील भ्रष्टाचारावर जबरदस्त प्रहार करणारा इटालिअन धार्मिक सुधारणावादी नेता. पाखंडी विचारांसाठी त्याला फाशी देऊन जाळून टाकण्यात आले.

भा२२. [पृ.११६] चॉसरकालीन : जेफ्री चॉसर (१३४०-१४००).

टॉमस बाउडलर (१७५४-१८२५) : शेक्सपिअरच्या संहितांचे 'नैतिक शुद्धीकरण' करून त्यांची संपादित आवृत्ती काढणारा इंग्लिश संपादक.

भा२३. [पृ.११९] हेन्री पर्सेल (१६५९-१६९५) : इंग्लंडचा एक श्रेष्ठ व लोकप्रिय संगीतकार; पुनर्रोहण (रेस्टोरेशन) काळातील अनेक नाटकांना संगीत दिले.



६. खरी कला : (अ) अभिव्यक्तिरूप

६.१ नवी समस्या

कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताचे तसेच कला म्हणून गणल्या गेलेल्या ज्या कथित प्रकारांना प्रस्तुतचा सिद्धान्त चपखलपणे लागू होतो, अशा मिथ्यारोपित कलाप्रकारांचे विवेचन अखेर एकदाचे आपण हातावेगळे केले. विषयाच्या विकासाच्या दृष्टीने मधेच खंड पडेल अशी धास्ती वाटल्यास आणि लक्ष देण्यावाचून गत्यंतर नाही, असे दडपण वाटल्यासच भविष्यकाळात आपण या विषयाकडे पुन्हा वळू.

आपला चर्चेचा विषय खरी कला हा आहे. येथवरच्या चर्चेमध्ये सदर विषयात आपण बरेच गुंतलो होतो, हे खरे; पण ही गुंतवणूक अकरणात्मक होती. प्रस्तुत सिद्धान्तात आपला अंतर्भाव व्हावा, असा खोटा दावा सांगणाऱ्या गोष्टींना अलग काढण्यापुरतेच आपण या विषयाकडे लक्ष पुरवीत आलो. पण आता मात्र याच कार्याच्या करणात्मक अंगाकडे आपण वळणे अगत्याचे आहे. कला हे अभिधान ज्यांना यथार्थपणे लागू पडते, अशा प्रकारच्या गोष्टी कोणत्या, हा प्रश्न आता आपण उपस्थित केला पाहिजे.

असे करीत असताना ज्या प्रश्नांना आपण वस्तुस्थितिविषयक किंवा व्यावहारिक उपयोजनविषयक प्रश्न असे पहिल्या प्रकरणात म्हटले होते, तेच प्रश्न अद्यापही आपण हाताळत आहोत. तसे पाहिल्यास, आपण अद्याप सैद्धान्तिक प्रश्न हाती घेतलेलेच नाहीत. एखाद्या प्रतिपाद्याचे परीक्षण करून त्यावर वाचकांनी टिकाटिप्पणी करावी आणि प्रतिपाद्यात अनर्थकारक असे प्रमाद नसतील, तर ते स्वीकारावे, अशा तऱ्हेची मांडणी करून विवेचन करीत बसण्याचा आपला प्रयत्न राहणार नाही. साक्षीपुराव्यांच्या अधिकाराच्या बळावर वाचकांनी एखादी गोष्ट स्वीकारावी, यासाठी आपण वाचकांना माहिती पुरविणार नाही. त्यांना स्वत:ला उत्तम प्रकारे ज्ञात असलेल्या वस्तुस्थितीचे शक्य तितक्या उत्तम प्रकारे पुन्हा स्मरण घडवावे, असा आपला प्रयत्न राहील. ही वस्तुस्थिती वा तथ्ये अशी : कला हा शब्द किंवा त्या अर्थाचा दुसरा एखादा शब्द, काही विशिष्ट प्रसंगी तसेच काही विशिष्ट गोष्टींचा वाचक या अर्थाने आपण योजीत असतो आणि आता तो शब्द यथार्थ म्हणून वेगळा काढून त्याला अलग

करीत आहोत, अशा स्थितीत त्या शब्दप्रयोगाचे उपयोजन सुसंगतपणे आणि पद्धतशीरपणे होत आहे की नाही, यावर लक्ष केंद्रित केल्याशिवाय आपले कार्य साधण्यासारखे नाही. या संपूर्ण प्रकरणात तसेच पुढील प्रकरणातही हेच कार्य आपण करणार आहोत. अशा रीतीने पद्धतशीरपणे सिद्ध झालेल्या वाक्प्रयोगांच्या व्याख्या करणे आणि त्याद्वारे खऱ्या कलासिद्धान्ताची मागणी करणे, या गोष्टी त्यानंतर ओघानेच येतील.

जेव्हा एखादा संशोधकी वृत्तीचा माणूस तथ्यांचा निर्देश करून प्रश्नांची उत्तरे मिळवण्याची आशा बाळगत असतो, तेव्हा खुद्द त्याला स्वत:ला सदर प्रश्न नेमक्या स्वरूपात माहीत झालेले असतील, तरच त्याचे ते आवाहन शास्त्रपूतपणे फुलद्रूप होऊ शकेल. तेव्हा कलेचा तांत्रिक सिद्धान्त कोलमडल्यामुळे जे काही प्रश्न आपल्यासमोर दत्त म्हणून उभे राहतात, ते निश्चित करून घेणे, हे आपले प्राथमिक कार्य ठरते. "अहो! हे तर अगदीच सोपे आहे!" असे कोणी म्हणेल आणि सुचवील, "तांत्रिक सिद्धान्त कोलमडला असल्याने आता 'कला म्हणजे काय?' हा प्रश्न पुन्हा एकवार मुळारंभापासून हाती घेतला की झाले."

पण हा सर्वस्वी गैरसमज आहे. वैज्ञानिकाला, इतिहासकाराला, तत्त्वज्ञाला किंवा कोणत्याही संशोधकाला जर का आपल्या कार्याची चांगली जाण असेल, तर चुकीच्या सिद्धान्ताचे खंडन हेसुद्धा त्या त्या व्यक्तीच्या शोधमार्गावरील करणात्मक अशी प्रगतीच ठरत असते. अशा व्यक्तीपुढे काही तोच तो जुना प्रश्न असत नाही, तर अधिक नेमक्या संज्ञांच्या आधारे मांडला गेल्यामुळे उत्तराच्या दृष्टीने अधिक सोपा बनलेला असा तो नवाच प्रश्न असतो. सिद्धान्ताचे खंडन करण्यापासून जे काही तो शिकलेला असतो, त्याच्या पायावरच हा नवा प्रश्न उभा राहिलेला असतो. त्यापासून जर तो काहीच शिकला नसेल, तर शिकण्याबाबत महामूर्ख (किंवा महाआळशी) असतो, अथवा दुर्दैवाने योग्य निर्णय घेण्याबाबत चूक झाल्यामुळे ज्या सिद्धान्तापासून शिकण्याजोगे काहीही नव्हते, अशा आचरट सिद्धान्तावर आपण आपला वेळ व्यर्थ घालवला, असे त्यातून सिद्ध होईल. परंतु खंडन केला गेलेला सिद्धान्त एकंदरीत जरी चुकीचा असला, तरी पण जर तो आचरटपणाचा नसेल आणि खंडण करणारा माणूस जर पुरेसा बुद्धिमान आणि पुरेसे कष्ट घेणारा असेल, तर त्याने केलेल्या समीक्षेच्या फलिताचा काही ना काही आविष्कार पुढीलप्रमाणे सांगता येणे नेहमीच शक्य असते : 'सर्वसामान्य निष्कर्षाच्या कसोटीवर हा सिद्धान्त टिकण्याजोगा नाही; तरीसुद्धा असे काही मुद्दे त्यातून प्रस्थापित करता आलेले आहेत की ज्यांची दखल घेणे यापुढे भागच पडेल.'

उदाहरणार्थ, ऐतिहासिक व्यासंगक्षेत्रात जेथे दस्तैवजी कागदपत्रांचा शोध आणि

त्यातील मजकुराचा अन्वयार्थ हे पुष्कळसे सरधोपट स्वरूपाचे असतात, तेथे अशी भूमिका घेणे सोपे असते. तेथे एखादा इतिहासकार दुसऱ्या एखाद्या इतिहासकाराच्या ग्रंथावर टीका करताना स्वाभाविकपणेच असे म्हणू शकतो की, विशिष्ट घटनेसंबंधी घेतलेली सर्वसामान्य भूमिका सपशेल चुकीची आहे; तरी पण त्या इतिहासकाराने विशिष्ट घटनेसंबंधी शोधून काढलेली दस्तैवजी कागदपत्रे मात्र आपल्या ज्ञानात कायमची भर घालणारी असतात. त्या मानाने तत्त्वज्ञानाच्या व्यासंगक्षेत्रात ही गोष्ट तितकीशी सोपी नसते. याचे काही अंशी कारण असे की, अशा तऱ्हेचा प्रयत्न करण्यामागेही तेथे काही जबरदस्त संभाव्य हेतू असतात. विशेषत: चर्चेसाठी चर्चा या परंपरेचा प्रदीर्घ वारसा शैक्षणिक क्षेत्रातील मान्यवर तत्त्वज्ञांना लाभलेला असतो. ते स्वत: सत्यापर्यंत पोहोचण्याबाबत हताश झालेले असले, तरी इतर तत्त्वज्ञांना मूर्ख ठरविण्यात ते भूषण मानीत असतात. शैक्षणिक क्षेत्रात आपल्या नावाचा दबदबा निर्माण करण्यासाठी द्वंद्वात्मक वादपद्धतीचे वाचावीरच ते बनलेले असतात. मग इतर सहप्रवासी तत्त्वज्ञांशी भांडणे उकरून काढून लोकांत त्यांची नापत व्हावी, असे पाहतात आणि हे सारे चालते, ते ज्ञानाचे पाऊल पुढे पडावे या हेतूने नसते, तर आपल्या मस्तकावरचा विजयाचा तुरा शोभिवंत दिसावा एवढ्यासाठीच असते. सर्वसाधारण जनतेत तसेच विजयी भावनेपेक्षा सत्याची चाड बाळगण्याची दक्षता घेण्याची शिकवण देऊन ज्या छात्रवर्गाला त्यांनी तयार केलेले असते, त्या छात्रवर्गामध्ये या मंडळींच्या अभ्यासक्षेत्राची नाचक्की होत असल्यास त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही.

कोणताही प्रमादयुक्त तत्त्वज्ञानात्मक सिद्धान्त हा प्रारंभी अज्ञानावर आधारलेला नसून ज्ञानावरच आधारलेला असतो. जो गृहस्थ अशा एखाद्या सिद्धान्ताची मांडणी करीत असतो, तो सदर विषय अर्धवट समजलेला असतानाच त्याला हात घालतो आणि आपला तो सिद्धान्त कोणत्या तरी पूर्वसंकल्पित विचारसरणीशी मिळताजुळता ठरावा, म्हणून स्वत:च्या ज्ञानाला मुरड घालीत वा त्याचा विपर्यास करीतच पुढे जात असतो. जो सिद्धान्त अनेकानेक बुद्धिमंतांच्या प्रशंसेला स्वयमेव पात्र ठरलेला असतो, तो प्राय: प्रतिपाद्य विषयात उच्च प्रतीची मर्मदृष्टी प्रकट करीत असतो आणि त्याचा घडवून आणलेला विपर्यासही हटकून सर्वंकष आणि अगदी पद्धतशीर असतो. म्हणून अशा सिद्धान्ताद्वारे अनेक सत्ये प्रकट होत असली तरी त्यांत सत्यासत्य विधानांचे वेगळे विच्छेदन करता येत नाही. त्यातले प्रत्येक विधान खोटेपणाने शबलित झालेले असते. आणि त्या विधानांच्या बुडाशी असणारे सत्य असत्यापासून अलग करून घ्यायचे असेल, तर विश्लेषणाची एक खास पद्धतीच अवलंबावी लागेल. ती पद्धती म्हणजे पूर्वसंकल्पित विचारातील विपर्यस्त ठरलेला घटक अलग करणे,

विपर्यासामागील सूत्राची फेरमांडणी करणे व विपर्यस्त घटक दुरुस्त व्हावा असे सदर सूत्राचे पुन्हा उपयोजन करणे; त्याचबरोबर सदर सिद्धान्ताचा शोध ज्यांनी प्रथम लावला किंवा ज्यांनी तो प्रथम स्वीकारला, ते लोक काय मांडू पाहत होते, याचा शोध घेणे. प्रस्तुत सिद्धान्ताची स्वीकृती जेवढ्या मोठ्या प्रमाणात आणि जेवढ्या मोठ्या विद्वानांकडून झालेली असेल, त्या मानाने पुढील संशोधनक्रियेचा प्रस्थानबिंदू म्हणून सदर विश्लेषणाचे निष्कर्ष अधिक उपयुक्त ठरण्याची शक्यता असते.

आता ही पद्धती कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताला लावण्यात येईल. प्रकरण २, छेदक २.१ मध्ये कारागिरीच्या संकल्पनेचे जे विश्लेषण आपण केले, त्यावरून या विपर्यासामागील सूत्र आपणास ज्ञात झालेले आहे. प्रस्तुत संकल्पनेला पक्षपाती ठरावेत असे पूर्वग्रह या सिद्धान्ताच्या संशोधकांनी आधीच करून घेतलेले असल्यामुळे त्यांच्याशी जुळणारे स्वत:चे कलाविचार त्यांनी त्या सिद्धान्तावर लादले. साध्य आणि साधने यांतील भेदाचे अस्तित्व हे कारागिरीचे अगदी केंद्रवर्ती आणि प्राथमिक असे लक्षण होय. जर कलेची संकल्पना ही कारागिरीच्या स्वरूपात करायची असेल, तर कलेच्या बाबतीतही साध्य आणि साधने अशी विभागणी शक्य झाली पाहिजे. परंतु प्रत्यक्षात अशी विभागणी अशक्य आहे, हे आपण पाहिलेले आहे. अशी विभागणी शक्य आहे असे मुळात कुणालाही का वाटावे, असा प्रश्न आपण आता उपस्थित केला पाहिजे. साध्य-साधनांच्या सुपरिचित भेदामध्ये लोकांनी घोटाळा करावा, असे कलेच्या बाबतीत नेमके असते तरी काय? कलेच्या बाबतीत तसे काहीच नसेल, तर कलेचा तांत्रिक सिद्धान्त म्हणजे एक बिनबुडाचे आणि बांडगूळवजा संशोधनच म्हणावे लागेल आणि ज्यांनी तो सिद्धान्त मांडला आणि स्वीकारला, ते लोक मूर्खांच्या एखाद्या कोंडाळ्याहून वेगळे नव्हते आणि नाहीत व त्या विषयीच्या विचारात आपण व्यर्थ कालापव्यय करीत आलो आहोत, असे ठरेल. पण ही गृहीतकृत्ये स्वीकारण्याचा माझा इरादा नाही.

(१) तेव्हा आपल्या या चिकित्सेतून आपण पहिला मुद्दा शिकलो, तो असा : साधने आणि साध्य यांच्यामधील भेदासारखा भासणारा परंतु त्या भेदाशी एकरूप नसणारा असा काही ना काही भेद खऱ्या कलेमध्ये असतो.

(२) तांत्रिक सिद्धान्तामध्ये ज्या घटकाला साध्य म्हणून संबोधले जाते, त्याची विवक्षा भावनोद्दीपन अशी केली जात असते. आता ही उद्दीपन करण्याची कल्पना (म्हणजे शक्य व इष्ट म्हणून आधीच संकल्पिलेले असे काहीतरी निश्चित साधनाद्वारे आणणे) ही कारागिरीच्या तत्त्वज्ञानापैकीच असून ती त्या क्षेत्राकडूनच उसनवार घेतली गेलेली आहे, हे उघड आहे. परंतु भावनेच्या संदर्भात काही असे म्हणता येणार नाही. तेव्हा आपला दुसरा मुद्दा पुढील प्रमाणे : कलेला भावनेशी काही ना काही कर्तव्य

हे असतेच. कला जे साधते त्याच्याशी उद्दीपनाचे काहीएक साम्य असते, परंतु ते उद्दीपन मात्र नसते.

(३) कलाकृती म्हणून समजल्या जाणाऱ्या रचित वस्तूंची घडण ज्यांच्यामुळे होत असते, त्यांची म्हणजे साधनांची व्याख्या तांत्रिक सिद्धान्तामध्ये केली जाते. या रचित वस्तूंच्या घडणीचे वर्णन कारागिरीच्या तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेतच केले जाते. याचा अर्थ असा की, निर्मात्याच्या मनातील पूर्वसंकल्पित आराखड्यानुसार कच्च्या द्रव्यावर विशिष्ट रूप लावून त्याचे रूपांतर करणे. आता त्यायोगे झालेला विपर्यास दूर करण्यासाठी खास कारागिरीच्या म्हणून असणाऱ्या सर्वच्या सर्व लक्षणांचे निराकरण करणे आपल्याला भाग आहे. तेव्हा आपण असे तिसऱ्या मुद्द्यावर येऊन ठेपतो. वस्तूंच्या घडणीशी कलेला काहीएक कर्तव्य असते, हे खरे आहे; परंतु अशा वस्तू म्हणजे द्रव्यावर रूप लादून तयार केलेल्या पार्थिव वस्तू नसतात, तसेच त्या कौशल्यातून तयार झालेल्याही नसतात. त्यांची जात मुळातच भिन्न असून त्यांची घडण कोणत्यातरी अन्य रीतीने झालेली असते.

आता आपल्याला तीन कोड्यांचा उलगडा करायचा आहे. त्यांपैकी पहिल्याचे उत्तर देण्याचा कसलाही प्रयत्न सध्या केला जाणार नाही. दुसरे आणि तिसरे कोडे स्वतंत्रपणे हाताळावे लागणार आहे, हे सूचित करणारी गोष्ट म्हणूनच आपण त्याचा उपयोग करू. तदनुसार प्रस्तुत प्रकरणात कला आणि भावना यांच्यामधील संबंध तर पुढील प्रकरणात कला आणि तिची घडवणूक यांच्यामधील संबंध आपण विचारात घेणार आहोत.

६.२ भावनांची अभिव्यक्ती आणि त्यांचे उद्दीपन

आपल्यापुढे जो पहिला प्रश्न आहे, तो असा : खऱ्या कलावंताला भावनेशी काही ना काही कर्तव्य हे असतेच; मात्र ते म्हणजे काही भावनांचे उद्दीपन नव्हे. असे असल्यास मग कलावंत करीत तरी काय असतो? या प्रश्नाच्या उत्तराची ज्या प्रकारची अपेक्षा आपण बाळगलेली असते, ते उत्तर आपणा सर्वांनाच ज्या गोष्टी माहीत असतात आणि आपण सारे सवयीने ज्या गोष्टीविषयी बोलत असतो, त्यांतूनच सिद्ध झालेले असते. त्यामध्ये खास मौलिकता वा गूढता कसलीच नसते; सर्वस्वी सुपरिचित असेच ते काहीतरी असते, हे येथे ध्यानात ठेवायला हवे.

कलावंत भावनांची अभिव्यक्ती करीत असतो, असे म्हणणाऱ्याहून सर्वस्वी सुपरिचित असे दुसरे काही असणार नाही. प्रत्येक कलावंताला आणि कलेची थोडीफार जाण असणाऱ्या अन्य कोणाही माणसाला या विचाराची चांगली ओळख असते, हा

विचार पुढे मांडणे म्हणजे काही एखादा तात्त्विक सिद्धान्त पुढे मांडणे किंवा कलेची व्याख्या करणे नव्हे. आपणास एखाद्या वस्तुस्थितीची वा मानीव वस्तुस्थितीची पुरेशी ओळख पटल्यावर ती वस्तुस्थिती किंवा मानीव वस्तुस्थिती मांडली गेली, एवढाच त्याचा अर्थ असतो. आपणास त्या सिद्धान्ताची तात्त्विक मांडणी पुढे करावी लागणारच असते. कलावंत हा भावनेची अभिव्यक्ती करतो, असे म्हणत असताना जी वस्तुस्थिती अध्यारोपित केली जाते, ती वस्तुस्थिती म्हणजे खरी वस्तुस्थिती असते की मानीव वस्तुस्थिती असते, ही गोष्ट तूर्त तरी महत्त्वाची नाही. ती कशीही असली, तरी जेव्हा [''कलावंत हा भावनेची अभिव्यक्ती करीत असतो''] असा वाक्प्रयोग लोक करीत असतात, तेव्हा त्यांचा अभिप्राय तरी काय असतो, हे ठरविणे म्हणजे त्याची ओळख करून घेणे आपणास भाग असते. पुढे मग पटवून घेतलेली ही ओळख एखाद्या सुसंगत सिद्धान्ताच्या चौकटीत नेटकी बसते की नाही, हे आपणास पाहावे लागेल.

ते ज्या घटनेच्या संदर्भात बोलत असतात, मग ती घटना खरी असो वा मानीव असो, ती निश्चित प्रकारची असते. 'माणूस भावनेची अभिव्यक्ती करतो' असे म्हणत असताना त्या माणसाविषयी जे सांगितले जात असते, त्याचा मथितार्थ असा असतो : प्रथमत: आपल्या ठायी भावना असल्याचे भान त्याला असते. परंतु सदर भावनेचे नेमके स्वरूप काय असते, याचे मात्र भान नसते. अंतर्मनात जी जाणवत असते, पण जिच्या स्वरूपाची ओळख पटलेली नसते, अशा खळबळीची किंवा प्रक्षोभाची मात्र त्याला जाणीव झालेली असते. अशा स्थितीत स्वत:च्या भावनेसंबंधी तो बोलू शकतो, ते एवढेच 'मला जाणवत आहे... मात्र मला जे काही जाणवत आहे, ते मला कळत नाही' या असहाय आणि दडपणाच्या अवस्थेतून स्वत:ची सुटका करून घेण्यासाठी तो जे काही करतो, त्यालाच तो अभिव्यक्ती करीत आहे, असे आपण म्हणतो. जिला आपण भाषा म्हणतो, त्या गोष्टीचा या प्रत्यक्ष क्रियेशी काहीतरी संबंध असतो. तो बोलण्यामार्फत अभिव्यक्ती करत असतो आणि या क्रियेचा जाणिवेशीही काही संबंध असतो. त्याला अभिव्यक्ती झालेली भावना जाणवलेली असते. त्यानंतर काही त्याला तिचे स्वरूप अबोध राहिलेले नसते. ज्या पद्धतीने ती भावना आपणास जाणवत असते, त्या पद्धतीशीही या गोष्टीचा काहीएक संबंध असतो. अनभिव्यक्त स्वरूपात असताना आपण ज्याला असहाय आणि दडपलेली म्हटले त्या स्वरूपात ती त्याला जाणवते; अभिव्यक्त झाल्यावर दडपण ओसरल्याची भावना व्हावी, तसे त्याला जाणवत असते. कसा का होईना, त्याच्या मनावरचा भार उतरून त्याला हलके हलके वाटते.

भावनांचा भार हलका करण्याची ही क्रिया भावनांच्या अभिव्यक्तीशी कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे निगडित असते आणि मानीव वास्तवाच्या अवस्थेत भुईत उपशमन

झाल्याने जी विरेचनाची प्रक्रिया घडून येते, तिच्याशी प्रस्तुत क्रियेचे काहीतरी साधर्म्य असले तरीसुद्धा या दोन्ही क्रिया एक नव्हेत. समजा, ती क्रोधाची भावना आहे. उदाहरणच द्यायचे तर आपण एखाद्याला जिन्यावरून लाथेने खाली ढकलून दिले, अशी कल्पना केली, तर हे घडल्यानंतर ती भावना क्रोधरूपाने आपल्या मनात अजिबात शिल्लक राहिलेली नसते. आपण तिचे परिणामकारकपणे उपशमन केलेले असते. ती कार्यान्वित करून आपण संपवलेली असते. तिच्या तावडीतून आपण मुक्त झालेले असतो. परंतु हीच भावना जर का तीव्र आणि कटू वचनांद्वारे आपण व्यक्त केली, तर मग ती मनातून कायमची नाहीशी होत नसते. आपण क्रोधाविष्टच राहतो. आपल्या क्रोधभावनेची ओळख क्रोध म्हणून स्वत:ला पटण्यापूर्वी तिच्यासमवेत जी दडपणाची मनोवृत्ती असते, ती तेथे असत नाही किंवा ओळख न पटलेल्या मोघम प्रक्षुब्धतेची जाणीवही तेथे असत नाही, तर त्याऐवजी आपल्या क्रोधभावनेची स्वत:ला क्रोध म्हणून जाणीव झाल्यानंतर येणाऱ्या उपशमनाची मन:स्थिती आपणास प्राप्त होते. 'बरं वाटलं बुवा आपल्याला' असे जेव्हा भावनेच्या अभिव्यक्तीमुळे आपण उद्गारतो, तेव्हा ते अशाच प्रकारच्या मन:स्थितीच्या संदर्भात असते.

भाषणाच्या द्वारे भावनेची अभिव्यक्ती ही कोणालातरी उद्देशून होत असते. परंतु कोणाच्या तरी मनात त्यासारखी भावना उद्दीपित व्हावी, या हेतूने काही ती व्यक्त केलेली नसते. श्रोत्यावर जो काय परिणाम व्हावा, अशी आपली तेथे इच्छा असते, तो परिणाम एवढाच असतो की आपणास काय जाणवत आहे, ते त्याला कळावे. परंतु नेमका हाच परिणाम भावनेच्या अभिव्यक्तीच्या प्रसंगी खुद्द स्वत:वरही होत असतो, हे आपण पूर्वीच पाहिलेले आहे. स्वत: आपल्याला तसेच ज्यांच्याशी आपण बोलत असतो, त्यांनाही आपणास काय जाणवत असते, ते त्यायोगे समजते. श्रोत्यांच्या मनावर परिणाम करण्याच्या हेतूने भावनेचे उद्दीपन करण्यास उद्युक्त झालेल्या माणसावर मात्र त्या स्वरूपाचा प्रत्यक्ष परिणाम अनिवार्यपणे घडून आलेला असेलच असे नाही. औषध देणारा वैद्य आणि ते घेणारा रोगी या दोघांची औषधासंबंधीची भूमिका जशी भिन्न प्रकारची असते, त्याचप्रमाणे बोलणारा माणूस आणि श्रोतृवर्ग यांचेही सदर क्रियेबाबतचे संबंध अगदी भिन्न असतात. या उलट भावनांची अभिव्यक्ती करणारा माणूस हा स्वत:ला आणि आपल्या श्रोतृवर्गाला एकाच पद्धतीने वागवत असतो. श्रोत्यांसमोर तो आपल्या भावना उघड करीत असतो आणि तीच गोष्ट खुद्द त्याच्या स्वत:च्याही बाबत घडत असते.

यावरून ओघानेच असे निष्पन्न होते की, भावनेच्या अभिव्यक्तीकडे केवळ अभिव्यक्ती म्हणून पाहिल्यास ती कोणत्यातरी विशिष्ट रसिकवर्गाला उद्देशून केलेली नसते. ती मूलत: खुद्द स्वत: बोलणाऱ्याला उद्देशून केलेली असते आणि गौणत:

जाणून घेऊ शकणाऱ्या अन्य कोणाही व्यक्तीसाठी असते. पुन्हा या ठिकाणीसुद्धा बोलणाऱ्याचा रसिकवर्गासंबंधीचा दृष्टिकोण हा श्रोतृवर्गाच्या मनात विशिष्ट भावना उद्दीपित करणाऱ्यापेक्षा भिन्न असतो. वर्गात विशिष्ट भावना उद्दीपित करण्याची इच्छा असल्यास त्या व्यक्तीस आपल्या रसिकवर्गाचे ज्ञान असायला हवे. विशिष्ट मंडळीसाठी इष्ट प्रतिक्रिया निर्माण व्हावी, असे असल्यास त्यासाठी कोणत्या विशिष्ट चेतकाची गरज आहे, हे त्याला माहीत हवे. रसिकवर्गाच्या विशिष्ट प्रकारानुसार जी भाषा तो उपयोजित असेल, तिच्यात ती ती चेतके हमखास समाविष्ट झालेली असतील, हे त्याने पाहिले पाहिजे. आपल्या भावना स्वच्छपणे कळाव्यात अशा तऱ्हेने त्याच्या अभिव्यक्तीची इच्छा असेल, तर त्या व्यक्त करताना त्या स्वत:लाही स्वच्छपणे कळलेल्या असतील अशा अभिव्यक्त झाल्या पाहिजेत. मग ही अभिव्यक्ती नकळत कोणाच्या कानांवर चोरून पडावी, अशी तेथे त्याच्या रसिकवर्गाची भूमिका राहील.[१] एकंदरीत चेतक आणि त्याचा प्रतिसाद ही परिभाषा अशा घटनेत निखालसपणे लागू होण्यासारखी नाही.

साध्य-साधनांची किंवा तंत्राची परिभाषासुद्धा येथे लागू पडणार नाही. एखाद्या माणसाकडून जोवर भावनेची अभिव्यक्ती घडलेलीच नाही, तोवर सदर भावना काय आहे, हे खुद्द त्याला स्वत:लाही माहीत नसते; तेव्हा अभिव्यक्तीची प्रक्रिया हा खुद्द स्वत:च्या भावनांचा एक शोधच असतो. सदर भावनांचे स्वरूप काय असते, हे शोधून काढण्याचा त्याचा प्रयत्न चालू असतो, म्हणजे तेथे त्या प्रक्रियेला विशिष्ट दिशा खचितच लाभलेली असते : विशिष्ट साध्याच्या दिशेने चालू झालेला तो एक प्रयत्न असतो; परंतु आपणास ज्ञात असलेल्या साध्याच्या विशिष्ट लक्षणांच्या प्रकाशात उचित साधनांचा उपयोग करणे शक्य व्हावे, अशा तऱ्हेचे पुर्वानुमान व पूर्वसंकल्पना करता यावे, असे ते साध्य नसते. जिच्यामध्ये कसलेही तंत्र शक्य नसते अशीच मुळी अभिव्यक्ती ही एक प्रक्रिया असते.

६.३ अभिव्यक्ती आणि विशिष्टीकरण

भावनेची अभिव्यक्ती करणे आणि तिचे वर्णन करणे या दोन गोष्टी एक नव्हेत. "मी रागावलो आहे", असे बोलणे म्हणजे त्या भावनेचे वर्णन असते; भावनेची अभिव्यक्ती नसते. ज्या शब्दांद्वारे क्रोधभावना व्यक्त होते, त्या शब्दांत तिचा प्रत्यक्ष उल्लेख असण्याची गरजच नसते. प्रस्तुत भावना सरळपणे आणि अन्य प्रकारे जेव्हा शब्दांद्वारे अभिव्यक्त होत असते, तेव्हा तसा कोणताही उल्लेख तेथे अंतर्भूत असणेच शक्य नसते. त्या अज्ञात व्यक्तीने गाठी मारल्यामुळे आणि डॉ. स्लॉपच्या मुखातून

एर्न्युलफसची शापवाणी त्या व्यक्तीविरुद्ध बाहेर पडली, ही एक अभिजात आणि श्रेष्ठ दर्जाची क्रोधाभिव्यक्ती आहे[भा१]. परंतु जी भावना अभिव्यक्त झालेली आहे, तिचे वर्णन करणारा एकही शब्द तेथे आलेला नाही.

यामुळेच कवितेतच नव्हे, तर गद्यातसुद्धा भावनेच्या अभिव्यक्तीचे प्रयोजन समोर असेल, तर विशेषणांचा वापर कसा घातक ठरत असतो, याची साहित्य-समीक्षकांना चांगलीच कल्पना असते. एखाद्या कारणामुळे आपणास वाटलेले भय अभिव्यक्त करायचे असेल, तर सदर भावनेसाठी 'भयानक'सारखे विशेषण योजता कामा नये; कारण त्याद्वारे भावनेची अभिव्यक्ती होण्याऐवजी भावनेची वर्णन होईल; तुमची भाषाच मुळी गोठल्यागत होईल, म्हणजे तत्काळ अभिव्यक्तिशून्य बनेल. सच्चा कवी आपल्या अस्सल काव्यरचनेच्या क्षणी भावनेची अभिव्यक्ती करीत असताना त्या त्या विशिष्ट भावनेचा प्रत्यक्ष उल्लेख कधीच करीत नसतो.

भावनेच्या अनेकविध छटा ज्या कवीला व्यक्त कराव्या लागतात, त्या कवीची भावच्छटांमधील भेदाभेद स्पष्ट करणाऱ्या शब्दभांडाराच्या अभावी मोठी कुचंबणा होत असावी आणि मनोविज्ञानाला अशा प्रकारची शब्दावली सिद्ध करून काव्यक्षेत्रात मोलाची कामगिरी बजावता येईल, असे काही लोकांना वाटत असते. परंतु वस्तुस्थिती नेमकी उलटच आहे. असल्या शब्दांची कवीला सुतराम गरज नसते. ज्या भावनांची अभिव्यक्ती तो करीत असतो, त्यांचे वर्णन करणारी वैज्ञानिक परिभाषा अस्तित्वात आलेली असो वा नसो, तिच्याविषयी कवी पूर्णपणे बेफिकीर असतो. अशी परिभाषा जिथे अस्तित्वात आली असेल तिथे परिणाम कवीच्या शब्दकळेवर होऊ दिला, तर अधिकच अनर्थ घडून येईल.

वर्णन हे अभिव्यक्तीला साहाय्यभूत होण्याऐवजी वस्तुत: हानिकारकच ठरत असते, याचे कारण वर्णन हे सामान्यीकरण करणारे असते. एखाद्या गोष्टीचे वर्णन करणे याचा अर्थ असा असतो की, ती गोष्ट अमुक अमुक जातीची आहे, असे म्हणणे. तिला संकल्पनेच्या कक्षेखाली आणणे, तिचे वर्गीकरण करणे. उलटपक्षी अभिव्यक्ती ही विशिष्टीकरण करणारी गोष्ट आहे. मला एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीबद्दल विशिष्ट कारणास्तव येथे आणि आता जो राग येत असतो, ते क्रोधाचे एक उदाहरण असते, यात शंका नाही व त्याचे वर्णन कोणी व्यक्तीने क्रोध या शब्दाने केल्यास ती व्यक्ती सत्यच सांगत असते. परंतु नुसत्या क्रोधाहून तेथे आणखी बरेच काहीतरी अधिक असते. तो क्रोध एका विशिष्ट प्रकारचा असतो; पूर्वी कधीतरी वाटलेल्या क्रोधासारखा तो फारसा नसतो. तसेच मला पुढेमागे कधी जो क्रोध येईल, तसाही तो प्राय: असणार नाही. या गोष्टीची पुरेपूर जाणीव होणे म्हणजे क्रोधाच्या कोणत्याही एका उदाहरणाची नुसती जाण येणे नसते, तर अगदी खास अशा त्या विशिष्ट क्रोधाची जाण येणे असते.

भावनेची अभिव्यक्ती होत असताना त्या क्रियेचा संबंध त्या भावनेविषयी आत्मभान असण्याशी असतो, हे आपण पाहिले. म्हणून तिचे संपूर्ण भान येणे म्हणजे तिच्या सर्वच्या सर्व गुणवैशिष्ट्यांविषयी जाणीव होणे होय आणि ती पूर्णतया अभिव्यक्त करणे म्हणजे तिची सारी गुणवैशिष्ट्ये अभिव्यक्त करणे होय आणि म्हणून कवीला स्वकर्तव्याची जेवढ्या प्रमाणात समज असेल, तेवढ्या प्रमाणात तो आपल्या भावनांना, कोणत्या ना कोणत्या सर्वसामान्य जातीची उदाहरणे असे लेबल चिकटवण्यापासून दूर राहील आणि त्याचबरोबर आपल्या त्या भावनांची अन्य भावनांशी असणारी वेगळीक स्पष्ट व्हावी म्हणून आवश्यक असणाऱ्या संज्ञांद्वारे त्यांची अभिव्यक्ती करून त्यांचे विशिष्टीकरण करण्यासाठी अपार परिश्रम घेईल.

भावनेची अभिव्यक्ती या नात्यानेच जिचे अस्तित्व असते अशी खरी कला आणि भावनेचे उद्दीपन हाच जिचा हेतू असतो अशी कोणतीही कारागिरी या दोहोंमध्ये या बाबतीतच तीव्र आणि उघड उघड भेद दिसून येतो. जेव्हा एखादी कारागिरी आपल्या साध्याची पूर्ती व्हावी म्हणून कार्यरत असते, तेव्हा तिच्या त्या साध्याची संकल्पना सदैव सर्वसामान्य संज्ञेद्वारेच केली जात असते तिच्या बाबतीत विशिष्टीकरण हा प्रकार कधीच संभवत नाही. कारागिरीची कितीही काटेकोर व्याख्या केली तरी अन्य वस्तूंत आढळू शकतील अशी लक्षणे असणाऱ्या वस्तूची निर्मिती अशीच सदैव करावी लागत असते : अन्य कसल्याही तुकड्यांपासून नव्हे, तर लाकडाच्या ठरीव अशा तुकड्यांपासून ठरावीक मोजमापाचे व नमुन्याचे टेबल एखादा सुतार बनवीत असतो. आता ते ठरीव मोजमाप किंवा तो विशिष्ट नमुना अन्य टेबलांच्या ठायी प्रत्यक्षात जरी तंतोतंत आढळत नसला, तरी तत्त्वत: ती अन्य टेबले सदर लक्षणांच्या बाबतीत त्या टेबलाशी जुळणारी असू शकतील. एखादा वैद्य हा एखाद्या रुग्णाच्या विशिष्ट व्याधीवर उपचार करीत असतो, तेव्हा त्या रुग्णाच्या ठायी विशिष्ट अवस्था निर्माण व्हावी असा प्रयत्न करीत असतो. आता अशीच अवस्था अन्य रुग्णांच्या बाबतीतही निर्माण होणे पुष्कळदा संभवनीय आहे, बहुधा तशी ती निर्माण केली गेलीही असेल. आता तशी अवस्था म्हणजे सदर व्याधीपासून रोगी मुक्त होण्याची अवस्था असते. याच धर्तीवर आपल्या रसिकवर्गाच्या ठायी विशिष्ट भावना निर्माण करण्यासाठी उद्युक्त झालेला एखादा 'कलावंत' हा व्यक्तिविशिष्ट भावना निर्माण कराव्या, म्हणून उद्युक्त झालेला नसून विशिष्ट जातीची भावना निर्माण करण्यासाठी उद्युक्त झालेला असतो. तेव्हा तेथील निर्मितीसाठी उचित असणारी साधने व्यक्तिविशिष्ट असणार नाहीत, तर जातिविशिष्ट असतील, हे ओघानेच ठरते. याचा अर्थ असा की, त्या साधनांची जागा तत्त्वत: तत्सम अन्य साधने नेहमीच घेऊ शकतील. प्रत्येक कसबी कारागिराचा असा आग्रह असतो की, कोणतेही काम करण्याचा नेहमीच एक 'उचित मार्ग' असतो.

हा मार्ग म्हणजे एक सर्वसामान्य असा ढाचाच असतो आणि त्या ढाच्याशी अनेकानेक व्यक्तिविशिष्ट अशा कृती मिळत्याजुळत्या असतात. म्हणून 'कलाकृती' द्वारा अपेक्षित मनोवैज्ञानिक परिणाम – मग तो यातुविद्येचा असो वा नुसता रंजनपर असो – घडून येण्यासाठी त्या कलाकृतीने काही शर्ती पूर्ण करणे तसेच तिच्या ठायी काही विशिष्ट लक्षणे विद्यमान असणे अत्यावश्यक आहे. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर तीच अनन्य कृती आणि दुसरी कोणती कृती नव्हे असे नसून त्याच विशिष्ट प्रकारची एक कृती अन्य कोणत्याही प्रकारची नव्हे, असे असते.

ॲरिस्टॉटलने तसेच इतरांनीही कलेच्या ठायी जे सामान्यीकरण चिकटविले आहे, त्याचा अर्थ यामधून स्पष्ट होतो. ॲरिस्टॉटलच्या *पोएटिक्स*ची चर्चा खऱ्या कलेविषयीची नसून प्रतिरूपणी कलेविषयीची आणि त्यातही विशिष्ट प्रकारच्या प्रतिरूपणी कलेविषयी आहे, हे आपण मागे पहिलेच आहे. ॲरिस्टॉटल हा त्याच्या काळातील एका शतकापूर्वीच्या धार्मिक नाटकाचे विश्लेषण करीत नसून चवथ्या शतकातील रंजनपर साहित्यरचनेसाठी उपयुक्त असे नियम सांगत आहे; कारण तेथील साध्य व्यक्तिविशिष्ट स्वरूपाचे नसून सर्वसामान्य स्वरूपाचे (एका विशिष्ट स्वरूपाच्या भावनानिर्मितीचे) आहे आणि तेथील साधनेसुद्धा सर्वसामान्य स्वरूपाची आहेत. (तेथील चित्रण व्यक्तिविशिष्ट कृतींचे नसून एका विशिष्ट प्रकारात मोडणाऱ्या एखाद्या कृतीचे असते; त्याने स्वत:च म्हटल्याप्रमाणे, आल्सिबायडिझ याने केलेल्या कृत्यांचे नव्हे"[२], तर एखाद्या विशिष्ट प्रकारात मोडणारी कोणतीही व्यक्ती काय करील त्याचे चित्रण असे त्याचे स्वरूप आहे.). सर जोश्वा रेनल्डझप्रणीत सामान्यीकरणाची संकल्पना तात्त्विकदृष्ट्या थेट हीच आहे. तो जिला 'भव्योदात्त शैली' असे म्हणतो, तिच्या संदर्भात त्याने आपली ती संकल्पना मांडलेली आहे. आता ही भव्योदात्त शैली म्हणजे विशिष्ट नमुन्याच्या भावनांची निर्मिती करण्याच्या हेतूने योजिलेली शैली असते. तुम्हाला अमुक एका जातीच्या भावनेच्या नमुन्याची निर्मिती करायची असेल, तर त्याचे म्हणणे अगदी योग्य आहे. अमुक एका गोष्टीच्या निर्मितीत जे नमुनारूप घटक असतात त्यांचे प्रतिरूपण रसिकवर्गापुढे करायचे, हाच अशा बाबतीत राजमार्ग ठरतो म्हणजे तुम्ही रंगवलेल्या राजामध्ये हुबेहूब राजेपण, तुमच्या सैनिकांत हुबेहूब सैनिकपण, तुमच्या स्त्रियांत हुबेहूब स्त्रीत्व, तुमच्या झोपड्यांत हुबेहूब झोपडीपणा, तुमच्या ओक वृक्षात हुबेहूब ओकपणा आणायचा इत्यादी इत्यादी.

भावनेची अभिव्यक्ती या नात्याने खऱ्या कलेला या गोष्टीशी काहीही कर्तव्य नसते. खरा कलावंत ही व्यक्ती अशी असते की, एखादी भावना अभिव्यक्त करण्याच्या समस्येशी झटापट करीत असताना ती म्हणत असते, 'मला हे अगदी स्पष्ट करून घेण्याची इच्छा आहे.' दुसरी एखादी गोष्ट कितीही तिच्यासारखी असली, तरी ती स्पष्ट

करून घेण्यात कलावंताला मुळीच स्वारस्य नसते. त्याची जागा घेणारी पर्यायी अशी दुसरी कोणतीही गोष्ट तेथे चालणार नसते. त्याला विशिष्ट जातीची गोष्ट नको असते, तर ती विशिष्ट गोष्टच हवी असते. साहित्याला मनोवैज्ञानिक बीज मानणारी व्यक्ती म्हणूनच म्हणत असते, ''स्त्रियांच्या किंवा बसचालकाच्या किंवा समसंभोगी लोकांच्या भावना या लेखकाने किती हुबेहूब चित्रित केल्या आहेत!...'' हे म्हणणारी व्यक्ती समोर येणाऱ्या हरेक खऱ्या कलाकृतीविषयी अनिवार्यपणेच भ्रामक समजूत करून घेत असते. जी निखालसपणे कलाच नसते, तिला अगदी अचूकपणे ती व्यक्ती उत्कृष्ट कला असे समजत असते.

६.४ निवड आणि सौंदर्यभावना

अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने सोयीच्या आणि गैरसोयीच्या भावना अशी विभागणी भावनांच्या बाबतीत कलावंताला करता येणे शक्य आहे काय, असा प्रश्न कधी कधी उपस्थित केला जातो. आता आपणास तेथे कला म्हणजे खरी कला असा अर्थ अभिप्रेत असेल आणि आपण तिचा अभिव्यक्तीशी अभेद कल्पित असू, तर या प्रश्नांचे संभाव्य उत्तर एकच ठरते ; ते म्हणजे असा भेद संभवतच नाही. जे अभिव्यक्तिक्षम आहे, ते अभिव्यक्तिक्षमच असणार. विशिष्ट संदर्भात काही भावनांची अभिव्यक्ती इष्ट तर काहींची इष्ट नव्हे, असे ठरविणारे अंत:स्थ हेतू असू शकतात. पण अशा संदर्भात 'अभिव्यक्त करणे' याचा अर्थ प्रकटपणे 'अभिव्यक्त करणे' असा असतो; म्हणजे तेथे स्वत:शी अभिव्यक्ती करीत असतानाच इतरांना आडून ऐकण्याची मुभा असते. असे हे घडते याचे कारण असे की, एखाद्याला विशिष्ट भावना आधी जाणवल्याशिवाय तिची अशा तऱ्हेने सार्वजनिक अभिव्यक्ती कोणत्यातरी एखाद्या कारणास्तव करणे इष्ट नाही, अशी ठामपणे खूणगाठ बांधणे बहुधा शक्य होत नाही आणि या ना त्या कारणास्तव तसे करणे अभिव्यक्तीच्या प्रक्रियेशी संबंधित असते, हे आपण पाहिलेच आहे. कला ही जर का भावनेची अभिव्यक्ती असेल, तर कलावंत हा कलावंत या नात्याने स्वत:शी संपूर्णपणे प्रामाणिक असायला हवा, त्याचे बोलणे संपूर्णपणे मुक्त असायला हवे. हा काही एखादा आदेशपर सिद्धान्त नव्हे; हे एक विधान आहे. कलावंताने प्रामाणिक असायलाच हवे, असा त्याचा अर्थ नाही; तर जेथपर्यंत तो प्रामाणिक असेल, तेथपर्यंतच तो कलावंत असेल, असा त्याचा अर्थ असतो. अमुक भावना व्यक्त करावी आणि अमुक करू नये, अशी निवडानिवड अकलात्मक असते. चांगली आणि वाईट कला, यात भेद करणाऱ्या निखळ प्रामाणिकपणाला ही निवडानिवड हानिकारक ठरते, या अर्थी ती काही अकलात्मक नसते; तर एखादी

कलाकृती जेव्हा अस्सल अभिव्यक्ती म्हणून आधीच पूर्णत्वास पोहोचलेली असते, तेव्हा अकलात्मक स्वरूपाच्या आणखी एका प्रक्रियेचे प्रतिरूपण तिच्याद्वारे होते, या अर्थाने तिला अकलात्मक म्हणायचे. कारण जोपर्यंत एखादी कृती पूर्ण झालेली नसते, तोपर्यंत आपणास कोणत्या भावना जाणवत आहेत, हे कोणाही व्यक्तीला माहीत नसते आणि म्हणून त्यांमध्ये निवडानिवड करणे आणि त्यांपैकी एखादीलाच झुकते माप देणे, या भूमिकेप्रत ती व्यक्ती पोहोचू शकत नाही.

या विचारातून विविध कलांच्या वर्गीकरणाचा कलाविषयक उपसिद्धान्त ओघानेच येतो. अशा तऱ्हेचे दोन वर्ग प्रचलितच आहेत : पहिल्या वर्ग कलावंताच्या माध्यमानुसार केलेला; उदाहरणार्थ चित्रकला, काव्य, संगीत व तत्सम इतर कला. दुसरा वर्ग म्हणजे कलावंत ज्या प्रकारच्या भावना अभिव्यक्त करतो, त्यानुसार केलेला; उदाहरणार्थ, शोकात्म, सुखात्म व तत्सम. यांपैकी दुसऱ्या प्रकाराशी आपणास कर्तव्य आहे. शोकात्मिका आणि सुखात्मिका हा भेद जर का सदर साहित्यप्रकारांद्वारे ज्या भावना अभिव्यक्त होत असतात, त्या भावनांतील भेद असेल, तर जेव्हा कलावंत आपल्या कृतीला प्रारंभ करतो, तेव्हा काही त्याच्या मनामध्ये अशा भेदाचे अस्तित्व असणे शक्य नाही. तसे जर असेल, तर आपण कोणती भावना व्यक्त करणार आहोत, याचे ज्ञान कलावंताला सदर भावना अभिव्यक्त होण्यापूर्वीच असते, असे ठरेल. म्हणून कोणताही कलावंत जेथवर सच्चा कलावंत असतो तेथवर तरी सुखात्मिका, शोकात्मिका, विलापिका किंवा तत्सम लेखन आता आपण करणार आहोत, असे म्हणून काही लेखनास उद्युक्त होत नसतो. जोपर्यंत ते सच्चा कलावंत आहे, तोपर्यंत अन्य प्रकाराप्रमाणेच कोणत्याही एखाद्या प्रकारात लेखन करण्याची तेवढीच शक्यता आहे. ॲगथॉगनच्या भोजनगृहात निद्रित असणाऱ्या व्यक्तींशी सॉक्रेटिस भल्या पहाटे चर्चा करीत असल्याचे ऐकू आले, यामागील तथ्य खरोखर हेच आहे.[३] म्हणूनच या भेदांचे मूल्य अतिशय मर्यादित आहे. त्यांचा योग्य तो उपयोग दोन तऱ्हांनी होऊ शकेल : (१) कलाकृती ही पूर्ण होते, तेव्हा तिच्यामध्ये प्राधान्याने अभिव्यक्त झालेल्या भावनांच्या स्वरूपानुसार शोकात्म, सुखात्म किंवा तत्सम अन्य अभिधान तिच्या प्रत्यक्ष अस्तित्वानंतर लावता येणे शक्य आहे. परंतु असा अर्थ लावला तर या भेदाला खरेखुरे महत्त्वच उरत नाही. (२) आपण जर प्रतिरूपण कलेविषयी बोलत असू तर मात्र गोष्ट निराळी. तेथे आपण कोणत्या भावना उद्दीपित करणार आहोत, हे तथाकथित कलावंतांना आधीच माहीत असते आणि भिन्न भिन्न प्रकारचे परिणाम साधण्यासाठी तो भिन्न भिन्न कृतींची रचना करीत असतो. म्हणून वस्तूंच्या वर्गीकरणाने होणारे प्रकारभेद त्यांच्या मूलप्रकृतीशी विरोधी असले, तरी त्यांचा अंतर्भाव अस्तित्वोत्तर नामकरणाच्या न्यायानुसार होऊ शकतो. एवढेच नव्हे, तर तथाकथित कलावंताने न

कल्पिलेल्या कृतीच्या पूर्वयोजनेतील एक नियामक घटक म्हणून हे भेद प्रारंभापासून अस्तित्वात असतात.

'सौंदर्यात्म भावना' अशी एखादी खास चीज अस्तित्वात आहे काय? या प्रश्नांचे उत्तरसुद्धा याच बाबी विचारात घेतल्यास मिळू शकेल. कलेमधील भावनेच्या अभिव्यक्तीहून अशी एखादी भावना स्वतंत्ररीत्या अस्तित्वात असते, असे जर कोणी व्यक्ती म्हणत असेल, तर तिचा तो दृष्टिकोण अगदी बाष्कळपणाचा आहे, असेच उत्तर आपण दिले पाहिजे. कारण एक तर कलावंताच्या ठायी विविध प्रकारच्या भावना असून सौंदर्यात्म भावना म्हणून जी एक खास अशी विशिष्ट भावना असते, ती त्यांतच मोडते असे यामधून ध्वनित होते, शिवाय दुसरे असे की, ही सौंदर्यात्म भावना कलावंत आपल्या अभिव्यक्तीसाठी निवडीत असतात, असेही यातून सुचविले जात असते. आता जर पहिले विधान खरे असेल, तर दुसरे खोटे ठरेल. भावनेची अभिव्यक्ती कशी करावी, याचा शोध घेत असतानाच कलावंतांना आपल्या भावना कळून येत असतील, तर कोणत्या भावना अभिव्यक्त करायच्या, हे आगाऊ ठरवून अभिव्यक्तींच्या कार्याला प्रारंभ करणे त्यांना शक्य होणार नाही.

तरीसुद्धा सौंदर्यात्म भावना म्हणून एक खास चीज एका वेगळ्या अर्थाने अस्तित्वात असते, हे खरेच आहे. अभिव्यक्त न झालेल्या भावनेसमवेत एक दडपणाचा भावप्रत्यय (feeling) असतो, हे आपण पाहिलेच आहे. भावनेची अभिव्यक्ती जेव्हा होते आणि एकंदरीत तिची जाण येते, तेव्हा त्याच भावनेसमवेत उपशमनाचा, भार उतरण्याचा नवा भावप्रत्यय येतो, तसेच दडपणातून सुटका व्हावी, अशा अर्थाची प्रचिती येते. एखादी बौद्धिक किंवा नैतिक स्वरूपाची जडशीळ समस्या उलगडल्यानंतर शीणभाग उतरल्याचा जो भावप्रत्यय येतो, त्याच्याशी त्याचे साम्य असते. आपण स्वत:ला यशस्वीपणे अभिव्यक्त करू शकलो आहोत, हाच तो विशिष्ट स्वरूपाचा भावप्रत्यय असतो, असे आपण त्याला वाटल्यास म्हणू शकू आणि त्यालाच खास सौंदर्यात्म भावना असे का संबोधू नये, या गोष्टीलाही काही सबळ कारण नाही. मात्र अभिव्यक्ती होण्याआधीच अस्तित्वात असणारा असा तो एक विशिष्ट भावप्रत्यय नसतो आणि जेव्हा तो अभिव्यक्त होतो, तेव्हा तो कलात्मकतेनेच अभिव्यक्त होतो, हे त्याचे खास लक्षण असते. कोणत्याही भावनेच्या अभिव्यक्तीसमवेत येणारी अशी भावनिक रंगाची ती एक डूब असते.

६.५ कलावंत आणि सामान्य माणूस

'कलावंत' म्हणजे जणू कोणी वेगळ्या प्रकारची माणसे असून ज्या सर्वसामान्य

माणसांचा मिळून रसिकवर्ग बनत असतो, त्या माणसांपेक्षा मनोबुद्धीच्या [निसर्गदत्त] देणगीबाबत किंवा निदान त्या देणगीचा वापर करण्याच्या संबंधात तरी कलावंत हे, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे, भिन्न असतात अशा अविर्भावात मी प्रस्तुत प्रकरणात कलावंतांविषयी बोलत आहे. परंतु कलावंताचे सामान्य माणसापासून केले जाणारे हे विलगीकरण कलेच्या कारागिरीरूप संकल्पनेचेच एक अंग असते. अभिव्यक्तिरूप कलेच्या संकल्पनेशी अशा विलगीकरणाचा मेळ बसू शकत नाही. कला ही जर का कारागिरीचाच एक प्रकार असती, तर तसे विलगीकरण ओघानेच आले असते. कोणतीही कारागिरी ही कौशल्याचे एक विशेष प्रकारचे रूप असते आणि त्यायोगे, असे कौशल्य ज्यांच्या ठायी असते, ते लोक इतर मानवांपेक्षा ठळकपणेच वेगळे म्हणून ओळखले जातात. कला हे जर लोकरंजनाचे किंवा एकंदरीत लोकांच्या भावना उद्दीपित करण्याचे कौशल्य असेल, तर रंजनकार आणि ज्यांचे रंजन होते ते लोक यांचे दोन स्वतंत्र वर्ग होतील. पूर्वनिश्चित भावना उद्दीपित करणाऱ्या कारागिरीच्या बाबतीतील क्रियाशील किंवा अक्रियाशील संबंधांनुसार या दोन वर्गांत अंतर पडेल. कलावंत हा 'जन्मजात' आहे की 'घडविलेला' आहे, या गोष्टीनुसार अथवा अशा तऱ्हेच्या सिद्धान्तांमध्ये 'प्रतिभा' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या मनोबुद्धीच्या देणगीनुसार किंवा मिळालेले विशिष्ट प्रशिक्षण यानुसार या दोन वर्गांत अंतर पडेल.

कला ही जर कारागिरीचा प्रकार नसेल आणि भावनेची अभिव्यक्तीच असेल, तर कलावंत आणि त्याचा रसिकवर्ग या दोहोंतील प्रकारभेदच लुप्त होईल; कारण कलावंताची अभिव्यक्ती घडून येत असताना ती लोकांकडून जेवढ्यापुरती ऐकली जात असते, तेवढ्यापुरतेच काय ते कलावंताच्या रसिकवर्गाचे अस्तित्व संभवते. आता एखादा माणूस जेव्हा आपल्या मनातील काहीतरी अभिव्यक्त करीत असतो, तेव्हा जो दुसरा माणूस ते ऐकत असतो किंवा जाणून घेत असतो, त्या वेळी ऐकणाऱ्याच्या मनातही नेमके तेच असते. पहिला माणूस जर मुळात बोललाच नसता तर श्रोत्याच्या मनात ते आले असते का, असा प्रश्न येथे उपस्थित करण्याची गरज नाही; परंतु या गोष्टीचे उत्तर कसेही मिळाले तरी आताच जे म्हटलेले आहे, ते तितकेच खरे आहे. एखादा माणूस जर 'बे दुणे चार' असे म्हणत असला आणि गणिताची ही साध्यातली साधी प्रक्रिया करण्याची क्षमता नसणारी व्यक्ती जर का ते ऐकत असली, तर तेथे परिस्थिती अशी असते की बोलणाऱ्याला स्वतःला ते म्हणणे समजत असले, तरी श्रोत्याला समजत नसते. दोहोत दोन मिळवले की चार होतात, हे गणित मनात करता येत असल्यासच श्रोत्याला ती प्रक्रिया समजते. आता वक्त्याचे शब्द कानांवर पडण्यापूर्वी गणिताची ही मोडणी करता येत असली किंवा नसली, तरी निव्वळ त्या शब्दांमुळे कसलेच अंतर पडत नाही. येथे आता विचारांच्या अभिव्यक्तीविषयी जे

सांगितले, ते भावनेच्या अभिव्यक्तीविषयीही तितकेच खरे आहे. उदाहरणार्थ, एखादी विशिष्ट प्रकारची भयाची भावना कवीने अभिव्यक्त केली तर त्या प्रकारची भयाची भावना जे श्रोते स्वत: अनुभवू शकतात, अशांनाच त्याची कविता समजू शकेल, असे म्हणता येईल. म्हणून जेव्हा एखादी व्यक्ती कविता वाचते व समजावून घेते, तेव्हा सदर व्यक्तीला कवीने अभिव्यक्त केलेल्या भावनाच फक्त समजतात, असे नाही, तर ती व्यक्ती खुद्द स्वत:च्यां भावना कवीच्या शब्दांत अभिव्यक्त करीत असते आणि अशा प्रकारे कवीचे शब्द हे त्या व्यक्तीचे स्वत:चेच शब्द बनलेले असतात. कोलरीजने[भा३] म्हटल्याप्रमाणे कवी आपणासही कवीच बनवीत असतो. या वस्तुस्थितीमुळेच आपण एखाद्या व्यक्तीला कवी म्हणून ओळखत असतो. कवी आपल्या भावना अभिव्यक्त करीत असतो, या वस्तुस्थितीतूनच आपल्यामध्येही (रसिकातही) स्वत:च्या भावना अभिव्यक्त करण्याची क्षमता तो निर्माण करीत असतो, हे आपणास माहीत असते.

तेव्हा, कला ही जर भावनेच्या अभिव्यक्तीचीच एक प्रक्रिया असेल, तर लेखकाप्रमाणे वाचक हासुद्धा कलावंत ठरतो. कलावंत आणि त्याचा रसिकवर्ग या उभयतांमध्ये प्रकारभेद मुळी असतच नाही. या उभयतांमध्ये कसलाच भेद नसतो, असा याचा अर्थ नव्हे. 'जे सर्वांना जाणवलेले असते, पण इतके चांगले कोणीच अभिव्यक्त केलेले नसते' असे जेव्हा पोपने म्हटले, तेव्हा आपण त्याच्या शब्दाचा अन्वयार्थ मग पोपने हे शब्द लिहिले, तेव्हा खुद्द त्याला स्वत:ला तो अर्थ जाणीवपूर्व अभिप्रेत असो वा नसो पुढीलप्रमाणे लावूया : कवी आणि त्याचा रसिकवर्ग हे उभयता आपापल्या विशिष्ट भावना विशिष्ट शब्दांत व्यक्त करण्याचे एकच कार्य करीत असले, तरी त्यांच्यामधील मुख्य भेद म्हणजे कवीला अभिव्यक्तीची समस्या स्वत:ची स्वत:ला सोडविता येते; तर ही गोष्ट कशी साधावी, याचा मार्ग केवळ कवीने दाखवून दिल्यानंतरच रसिकवर्गाला आपली अभिव्यक्ती साधणे शक्य होते. स्वत:च्या ठायी भावना असणे किंवा तिच्या अभिव्यक्तीची क्षमता असणे, याबाबतीत कवी हा काही अगदी एकमेवाद्वितीय असतो असे नाही. जी गोष्ट सर्वांनाच जाणवत असते आणि अभिव्यक्तही करता येत असते, तिची अभिव्यक्ती करण्यात पुढाकार घेण्याच्या त्याच्या क्षमतेबाबतच काय ते कवीचे अनन्यत्व असते.

६.६ हस्तिदंती मनोऱ्याचा शाप

प्रतिभेच्या विशेष देणगीमुळे किंवा विशेष प्रकारच्या प्रशिक्षणामुळे समाजातील अन्य व्यक्तींहून कलावंताची म्हणून खास वेगळी श्रेणी किंवा जाती असू शकते वा

तशी ती बनविली जावी, या दृष्टिकोणावर टीका करण्याची संधी मला यापूर्वीच लाभलेली आहे. हा दृष्टिकोण म्हणजे कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्तापासून पैदा झालेली एक आनुषंगिक निर्मिती आहे, हे आपण पाहिलेच आहे. परंतु कलावंताच्या खऱ्या कार्याच्या जाणकारीसाठी अशा तऱ्हेच्या विलगीकरणाची मुळीच गरज नाही. किंबहुना ते कलावंताच्या खऱ्या कार्याला विघातकच ठरले, हे निदर्शनास आणून टीकेला चांगली धार आणणे आता शक्य होईल. 'सर्वांना जाणवते' तेच खरोखर कलावंतानासुद्धा अभिव्यक्त करायचे असेल, तर मग सर्वांच्या भावनांमध्ये कलावंतांनी सहभागी झालेच पाहिजे. आपल्या रसिकवर्गाची अपेक्षा हे कलावंत ज्या लोकांमध्ये करीत असतात, त्या लोकांचे अनुभव आणि जीवनविषयक सर्वसाधारण दृष्टिकोण तसेच कवीचे अनुभव आणि रसिकाचा स्वतःचा दृष्टिकोण या उभय गोष्टी एकाच प्रकारच्या असायला हव्यात. कलावंतांनी आपल्या स्वतःपुरते खास असे एक कोंडाळे बनविले असेल, तर ते कलावंत ज्या भावना अभिव्यक्त करीत असतात त्या भावना त्या कोंड्याळ्याच्या असतील आणि परिणामी, त्यांच्या कृती सहप्रवासी कलावंतांनाच काय त्या समजतील. एकोणिसाव्या शतकात कलावंत आणि अन्य मानव समाज यांच्यातील दरी जेव्हा पराकोटीला पोहोचली, तेव्हा हाच प्रकार फार मोठ्या प्रमाणावर घडून आला होता.

वैद्यक किंवा युद्धशास्त्र यांच्यासारखीच कला ही जर का कारागिरी असती, तर या विलगीकरणाचा परिणाम सर्वस्वी हितकारक झाला असता; कारण एखाद्या कारागिरीद्वारे लोकहितार्थ विशिष्ट पद्धतीने वाहून घेतलेला असा एक सामाजिक वर्ग म्हणून स्वतःला संघटित करून घेतल्यास, तसेच लोकहितार्थ आवश्यक असणाऱ्या बाबींवर नेमकी दृष्टी ठेवून आपल्या समग्र जीवनाचे नियोजन केल्यास सदर कारागिरी अधिक कार्यक्षम बनत असते. परंतु कला ही कारागिरी नसून भावनेची अभिव्यक्ती असल्यामुळे नेमका उलटच परिणाम घडून आला. उदाहरणार्थ, कादंबरीकारांना सहजसुलभ असा विषय, खुद्द कादंबरीकारांच्या जीवनावर कादंबऱ्या लिहिण्याहून क्वचितच आढळत असे आणि मग अशा कादंबऱ्यांचे आवाहन कादंबरीकारांखेरीज अन्य कोणासही वाटू नये, अशी अवस्था उद्भवली. अनातोल फ्रान्स किंवा डनुन्सिओ यांच्यासारख्या काही युरोपीय लेखकांच्या[भा४] बाबतीत हे दुष्टचक्र ठळकपणे दिसून आले, कारण त्यांच्या कादंबऱ्यांचा वर्ण्य विषय प्रायः अलग पडलेल्या 'बुद्धिवंतां'च्या कोंडाळ्यापुरता सीमित झाला होता. कलावंतवर्गाचे सांघिक जीवन एक प्रकारे हस्तिदंती मनोऱ्यांसारखे बनले होते व त्यामधील बंदिवान स्वतःखेरीज अन्य कोणाविषयी विचार करू वा बोलू शकेनासे झाले आणि फक्त परस्परांपुरते एकमेकांचे रसिक बनले.

इंग्लंडमधील अभिव्यक्तिवादी वातावरणात या वृत्तीचे पुनरारोपण होताच परिणाम वेगळे झाले. एकाच हस्तिदंती मनोऱ्यात राहणाऱ्या कलावंतांचे एक खास कोंडाळे (आता त्याच्यात आणखी उपविभाग होते, हे निःसंशय) बनविण्याऐवजी स्वतःसाठी एकेक हस्तिदंती मनोरा बांधण्याची प्रवृत्ती कलावंतांत निर्माण झाली. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर केवळ सामान्य माणसाच्या जगापासूनच नव्हे, तर अन्य सहसंबंधी कलावंतांच्या जगापासूनच फटकून असणारे स्वतःचे वेगळे विश्व आखून घेऊन त्या मश्गुल होऊन राहावयाचे अशी ही प्रवृत्ती होती. बर्न-जोन्स असाच जगला. त्याच्या विश्वाच्या अंतरंगाचे वर्णन 'हिरवा प्रकाश आणि लाजाळू, अडाणी पोरी' यांचे जग, असे कोणा पत्रकाराने अगदी कठोरपणे केले आहे. लेटन हा हेलनिझमच्या पोकळ कोशात रममाण झालेला होता. आणि यौवनपूर्ण धूसर संधिप्रकाशाच्या बनावट केल्टिक विश्वापासून येट्सचा[भा५] बचाव झाला तो केवळ व्यावहारिक जीवनाच्या स्वच्छ वातावरणात पदार्पण करणे त्याला भाग पडले म्हणून आणि त्यामुळेच तो थोर कवी बनला.

अशा या हस्तिदंती मनोऱ्यात कला रोडावत गेली. यामागचे कारण समजणे मुळीच कठीण नाही. एकोणिसाव्या शतकातील संकुचित कलावर्तुळात आणि विशेषज्ञांच्या समाजातील विचारांच्या कुंपणात स्वतःशिवाय अन्य कोणत्याही प्रकारच्या अनुभवाचे वारेही लागत नसल्यामुळे माणूस त्याच भावना आणि तेच विचार यांचे चिंतन करीत निर्वेधपणे वाढू व जगू शकत होता. असा माणूस या पद्धतीच्या (वर्तुळाच्याच भावना अभिव्यक्त करतो तेव्हा तो स्वतःचाच अनुभव प्रामाणिकपणे अभिव्यक्त करीत असतो. कलावंताकडून अभिव्यक्त होणाऱ्या अनुभवाच्या संकुचितपणाशी व व्यापकपणाशी कलागुणांचा अर्थाअर्थी कसलाच संबंध नसतो. खेड्यातील गावगप्पांच्या वातावरणात जन्मलेली नि वाढलेली एखादी जेन ऑस्टीन[भा६] त्या वातावरणातून निर्माण झालेल्या भावनांच्या द्वारे महान कलेची निर्मिती करू शकते. परंतु संकुचित वर्तुळाच्या कोशात स्वतःला कोंडून घेणाऱ्याची गोष्ट वेगळी असते. ज्या अधिक व्यापक विश्वात तो जन्मलेला नि वाढलेला असतो, त्या विश्वाच्या भावनांबरोबर ज्या छोट्या समाजात राहण्याचे त्याने पसंत केलेले असते, त्या समाजाच्यासुद्धा भावभावना त्याच्या गाठीशी असतात. त्या छोट्या समाजाच्या थिट्या कक्षेत त्याच्या मनात ज्या भावना प्रवाहित होतात, त्यांचीच केवळ अभिव्यक्ती करायची असे त्याने ठरविले असल्यास त्याच्या एकूण भावनांपैकी काही विशिष्ट भावनांचीच निवड तो अभिव्यक्तीसाठी करीत असतो. यातून अनिवार्यपणे निकृष्ट कलाच का निर्माण होते, हे आपण मागेच पाहिलेले आहे. आपल्या भावना काय आहेत, हे अशा निवड करणाऱ्या व्यक्तीला आधीच माहीत असते; म्हणजे तिने त्या आधीच व्यक्त

केलेल्या असतात. कलावंतांच्या कोंड्याळ्याचा एक सदस्य म्हणून ज्या गोष्टींचा तो धिक्कार करीत असतो, त्यातूनच कलावंत या नात्याने त्याची खरीखुरी कलाकृती निर्माण होत असते. अशा रीतीने रंजन हे ज्याचे संभाव्य मूल्य ठरावे, असे हे हस्तिदंती मनोऱ्याचे साहित्य असते. स्वत:च्या दुर्दैवाने म्हणा किंवा चुकीमुळे म्हणा, या हस्तिदंती मनोऱ्यात बंदिवान झालेल्या लोकांना त्यांनी आपण होऊन मागे टाकलेल्या विश्वाकडे गृहविरहाच्या भावनेने पुन्हा वळणे किंवा जीवघेण्या कंटाळ्यातून सहीसलामत वाचणे यासाठी एक तोडगा म्हणून एकमेकांचा वेळ घालविण्यासाठी परस्परांना साहाय्य करता येते. शिवाय याला एक यातुविद्यात्मक मूल्यही असते आणि त्यायोगे अशा स्थळी व अशा संगतीमध्ये बंदिवास घडणे म्हणजे खास उच्चाधिकार प्राप्त होणेच होय, अशी त्यांनी परस्परांची आपापसांत समजूत करून घेतलेली असते. अर्थात या गोष्टीला कलात्मक मूल्य मात्र सुतराम नसते.

६.७ भावनेची अभिव्यक्ती आणि तिचे अभावित प्रकटीकरण

शेवटचा मुद्दा म्हणजे भावनेच्या लक्षणांचे प्रदर्शन किंवा स्वत:च्या नकळत झालेले प्रकटीकरण यांच्याशी भावनेच्या अभिव्यक्तीच्या प्रक्रियेची गल्लत करता कामा नये. स्वत:च्या भावनांची अभिव्यक्ती करणारी व्यक्ती म्हणजे कलावंत असे जेव्हा कलावंत या शब्दाच्या उचितार्थाला धरून म्हटले जाते तेव्हा त्याचा अर्थ अशा व्यक्तीला भय वाटल्यास ती पांढरी फटफटीत पडेल किंवा त-त, प-प करू लागेल, रागावल्यास लालबुंद होईल आणि गुरकावून बोलेल किंवा तत्सम काही गोष्टी करील, असा मुळीच होत नाही. याही गोष्टींना अभिव्यक्ती असेच म्हटले जाते यात शंका नाही; तरीसुद्धा ज्याप्रमाणे आपण 'कला'या शब्दाच्या अर्थामध्ये उचित आणि अनुचित असा भेद करतो, तसाच 'अभिव्यक्ती' या शब्दाच्या उचित आणि अनुचित अर्थांमध्येही आपण भेद केला पाहिजे व कलाविषयक चर्चेच्या संदर्भात अभिव्यक्ती या शब्दाचा अशा प्रकारचा अर्थ अनुचितच ठरतो. उचित अभिव्यक्तीचे स्वाभाविक लक्षण म्हणजे प्रसाद अथवा सुबोधता. एखादी गोष्ट अभिव्यक्त करणाऱ्या व्यक्तीला, आपण काय अभिव्यक्त करीत आहोत, याचे भान त्या अभिव्यक्ती-प्रक्रियेसमवेतच येत असते व तेव्हाच स्वत:च्या आणि इतरांच्या ठायी अभिव्यक्तीविषयक जाणिवेची जागृती व्हावी, अशी क्षमता तो स्वत:बरोबर इतरांनाही प्राप्त करून देत असतो. पांढरे फटफटीत पडणे किंवा त-त, प-प करणे या गोष्टी भयाबरोबर स्वाभाविकपणेच येणाऱ्या आहेत. परंतु जी व्यक्ती भय वाटण्याबरोबरच पांढरी फटफटीतही पडते किंवा त-त, प-प करू लागते, तिला त्याद्वारे स्वत:च्या भावनेच्या गुणधर्माची नेटकी जाणीव होत असते,

असे मुळीच नाही. अशा भयलक्षणांचे प्रदर्शन न करताही भय वाटल्यास (तसे शक्य झाल्यास) सदर भावनेसंबंधी ती व्यक्ती तितकीच अंधारात राहिलेली असू शकेल.

'अभिव्यक्ती' या शब्दाच्या दोन अर्थांमध्ये घोटाळा केल्यास त्याचे पर्यवसान सहजच चुकीच्या समीक्षात्मक मूल्यमापनात होईल आणि त्यातून खोटा सौंदर्यविषयक सिद्धान्त निष्पन्न होईल. एखादी नटी एखाद्या करुण प्रसंगाचा अभिनय करताना तो इतक्या थराला नेऊ शकेल की तिच्या डोळ्यांतून खरोखरीचे अश्रू वाहू लागतील आणि कधी कधी हा तिच्या अभिनयाचा चांगला गुण म्हणूनही समजला जात असतो. अभिनय ही कला नसून कारागिरी आहे या मताला काहीएक आधार असू शकेल आणि सदर प्रसंगी नटीचा हेतू आपल्या प्रेक्षकवर्गामध्ये दुःख-भावना निर्माण करण्याचा होता, असे गृहीत धरले तरीही त्यातून ओघाने येणारा निष्कर्ष असाच निघेल की, सादरकर्त्याने दुःखी होण्याच्या लक्षणांचे प्रदर्शन केल्याशिवाय त्याला आपल्या प्रेक्षकवर्गात दुःख-भावना संक्रांत करता येणार नाही आणि बहुसंख्य लोक नटांच्या कार्याविषयी असाच विचार करत असतात, यात शंका नाही. परंतु जर का नटाचे कार्य रंजनपर नसून कलात्मक असेल, तर तो ज्या उद्दिष्टावर स्वतःचे लक्ष केंद्रित करील, ते उद्दिष्ट काही आपल्या प्रेक्षकवर्गात पूर्व-संकल्पित भावनिक परिणाम घडवून आणण्याचे असणार नाही; तर अभिव्यक्तीच्या विशिष्ट पद्धतीने म्हणजे काही अंशी संवादांद्वारे तर काही अंशी हावभावांच्या भाषेद्वारे स्वतःच्या भावनेचा शोध घेणे हे असेल; म्हणजे स्वतःलाही आधी अबोध असणाऱ्या भावनांचा स्वतःमध्ये शोध घेणे आणि आपले हे शोधकार्य पाहण्याची रसिकांना मुभा देऊन त्यांना स्वतःच्या त्यासारख्या भावनांचा शोध घेण्याची क्षमता प्राप्त करून देणे, हे ते उद्दिष्ट असेल. असे जर असेल तर मग खरोखरचे अश्रू ढाळण्याची क्षमता हे येथे उत्तम अभिनेत्रीचे लक्षण ठरत नाही. ते अश्रू कशाबद्दलचे आहेत, हे तिला स्वतःला त्याचप्रमाणे आपल्या रसिकवर्गाला स्पष्ट करण्याचे तिचे सामर्थ्य हेच उत्तम अभिनेत्रीचे लक्षण होय.

हीच गोष्ट कलेच्या प्रत्येक प्रकाराला लागू पडते. कलावंत वायफळ बडबड कधीच करीत नसतो. कोंडलेली वाफ जणू बाहेर घालविण्यासाठी जी व्यक्ती रूढ द्रव्यांचा साधने म्हणून उपयोग करून लेखन करील, चित्र रंगवील वा तत्सम गोष्टींद्वारे आपल्या भावनिक लक्षणांचे प्रदर्शन घडवील, त्या वेळी एक दिखाऊ प्रदर्शनकार म्हणून सदर व्यक्ती प्रशंसापात्र ठरेल खरी; पण त्याच वेळी ती कलावंत या पदावरचा आपला अधिकार गमावून बसेल. अशा तऱ्हेच्या दिखाऊ प्रदर्शनिकारांचाही उपयोग असतोच. अशी मंडळी रंजनपर किंवा यातुविद्यात्मक कार्य साधूही शकतील. उदाहरणार्थ, खुद्द स्वतःच भोगलेल्या शारीरिक व मानसिक व्यथावेदनांमधून युद्ध म्हणजे काय, हे ज्या तरुणांना कळून चुकलेले असते, त्यांनी आपला पद्यातून आपला युद्धविरोधी

संतप्तपणा अडखळणाऱ्या शब्दांतून व्यक्त करून इतरांनाही स्वमताची लागण व्हावी आणि त्यांनी युद्धाचा समूळ नायनाट करण्यासाठी प्रवृत्त व्हावे, या हेतूने आपल्या कविता प्रसिद्ध केलेल्या असतील तर त्यांची ती रचना दुसऱ्या कोटीत [यातुविद्यात्मक] मोडेल. परंतु अशा रचनेचा काव्याशी सुतराम संबंध असत नाही.

टॉमस हार्डीची[भा.७] एक अत्यंत उत्कृष्ट शोकात्म कादंबरी आहे. [*डेस अव् द ड्युबरविल्झ* (१८९१)] भाबड्या, विश्वासू निर्व्याजतेला बेपर्वा भावविवशतेकडून कशा प्रकारे क्लेश भोगायला लावले जातात, त्याविषयी करुणा आणि उद्वेगजनक अभिव्यक्ती हार्डीने त्या कादंबरीत प्रभावीपणे केली आहे. परंतु 'अमरत्वाचा पट्टा प्राप्त झालेल्यांच्या अधिपतींवर' शेवटच्या परिच्छेदात दोषारोप करून त्याने सारे चित्र बिघडवून टाकले आहे. त्याचा सूर खोटा वाटतो, त्याचे कारण तो पाखंडी आहे म्हणून नव्हे, (कारण त्यात म्हणण्यासारखे पवित्र्यविडंबन घडून आलेले नाही) तर एकूणच ती वायफळ वटवट असल्याने खोटी वाटत राहते. देवाविरुद्ध जेवढी म्हणून गाऱ्हाणी होती, ती आधी मांडून झालेलीच होती, त्यांमध्ये तो अंतिम परिच्छेद कसलीही भर घालीत नाही. या साऱ्यांतून घडत असते ते एवढेच की, संपूर्ण पुस्तकात ज्या भावनेचे प्रकटीकरण झालेले आहे; तिच्या एखाद्या लक्षणाचे नकळत प्रकटीकरण झाल्याने दोषारोपाच्या परिणामकारकतेवर केवळ बिब्बा मात्र घातला जातो. फिर्यादी पक्षाच्या वकिलाने भाषण संपवता संपवता कैद्याच्या तोंडावर पचकन थुंकावे तसलाच हा प्रकार होय.

हाच प्रमाद बीथवनमध्ये ठळकपणे दिसून येतो. स्वत: बहिरा असल्याने त्याच्या या विषयीच्या समजुती आधीपासूनच वज्रलेप झालेल्या होत्या. मात्र बहिरेपणा एवढेच काय ते कारण नसून वायफळ वटवटीकडे असणारी स्वाभाविक प्रवृत्ती हेच त्याच्या बाबतीत खरे कारण होते. त्याचे संगीत साधे-सरळ बोलण्याऐवजी किंचाळते वा पुटपुटते, हे सहज दिसून येते. उदाहरणार्थ, त्याच्या 'डी'मधील 'मास'चा सोप्रानो हा भाग पाहावा किंवा *हॅमर-क्लेव्हियर सोनाटा*मध्ये पहिल्या पृष्ठावरील स्वररचनेची खास मांडणी पाहावी. मात्र *बीथवन*ला आपल्या उणिवेची जाणीव झालेली असावी, तसेच त्याने तिच्यावर मात करण्याचा प्रयत्नही चालविलेला असावा, नाहीतर ज्यामध्ये किंचाळणे आणि पुटपुटणे या गोष्टींना प्रत्यक्षात स्थानच नसणाऱ्या 'स्ट्रिंग क्वार्टेट्स' मागे [चार तंतुवाद्यांचा वापर करणारी रचना] आपल्या आयुष्याची परिणतप्रज्ञ अशी वर्षे त्याने कधीच खर्ची घातली नसती. पण तेथेसुद्धा *ग्रॅास फ्यूज* मधील काही विशिष्ट उताऱ्यांमध्ये त्याच्या ठायीची 'जुनी खोड' आढ्यतेने डोके मधेच वर काढते.

एखाद्या नाटककाराने स्वत:च्या स्वभावाला धरून वटवट करता कामा नये, असे अर्थातच यातून निष्पन्न होत नाही. द *अॅसेंट अव एफ सिक्स*मध्ये[भा.८] शेक्सपियरच्या

धर्तीवर अखेरीस येणारी लांबलचक वटवट मुद्दाम गमतीने केलेली आहे.[३] ती वटवट लेखक करीत नसून त्याने चित्रित केलेले बेताल पात्र करीत असते. लेखक अभिव्यक्त करीत असलेली भावना आणि सदर पात्र संकल्पिण्यामागील भावना एकच असते. किंबहुना स्वत:च्या व्यक्तिमधील जी भावना गुप्त वा अस्वीकार्य म्हणून लेखकाने ठरविलेली असते, तिचेच प्रतिनिधित्व ते पात्र करीत असते.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.१३१] या परिच्छेदेत व्यक्त केलेले विचार अधिक विकसित करण्यासाठी प्रस्तुत [overhear] हा शब्द मुरडून घेतला पाहिजे आणि कलावंत आणि त्याच्या रसिकवर्ग यांच्यामध्ये अधिक निकटचे नाते असते, हे ठासून सांगितले पाहिजे. पाहा : प्र. १४, छेदक १४.५.

२. [पृ.१३६] प्लेटो, *सिंपोझियम* २२३ डी : परंतु जर ॲरिस्टोडीमसने सॉक्रेटिसचे बोलणे बरोबर ऐकले असेल, तर तो चुकीच्या कारणासाठी पण योग्य तेच बोलत होता. शोकात्मक लेखक या नात्यानेच तो सुखात्म लेखक असतो असे नव्हे, तर हासुद्धा लेखक असतो. अर्थात येथे उघडच या शब्दावरील भर गर्भित आहे. विरोधी गोष्टींची निर्मितिक्षमता असे जिला ॲरिस्टॉटल म्हणतो, ती कारागिरी होय. या तत्त्वाचाच संदर्भ येथे आहे. (*रिपब्लिक*, ३३३ ई - ३३४ ए). हे तत्त्व म्हणजे ज्याचा ठायी कारागिरी आहे तो फक्त एकाच प्रकारची गोष्ट करू शकतो, असे नव्हे तर त्या प्रकारची आणि त्याविरुद्ध प्रकारची गोष्ट करू शकतो. यावरून असे दिसते की कलेचा तांत्रिक सिद्धान्त गृहीत धरून सॉक्रेटिस हा वरील निष्कर्ष काढीत होता.

३. [पृ.१४५] शेक्सपियरची वटवट करणारी पात्र म्हणजे : (१) ज्यांच्याविषयी खुद्द त्यालाच मनोमन आत्मीयता नसतात लोकांची आवड टांगण्याच्या खुंट्या म्हणून कल्पिलेली पाचव्या हेन्रीसारखी पात्रे, (२) तिरस्करणीय वाटावीत या बुद्धीने निर्मिलेली पिस्टॉलसारखी पात्रे; किंवा (३) डोके पार कामातून गेलेली थडग्याच्या खड्ड्यामधील हॅम्लेटसारखी पात्रे.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा :

भा१. [पृ.१३२] एर्नल्फस (१०४०-११२४) : हा रॉचेस्टरचा बिशप होता आणि त्याने आपल्या टेक्टस *रॉफेन्सिस* या ग्रंथामध्ये रॉचेस्टर चर्चचे नियम, आज्ञा व पोपचे फतवे इत्यादींचे संकलन केले. लॉरन्झ स्टर्न (१७१३-६८) याच्या *ट्रिस्ट्रम शँडी* या कादंबरीच्या तिसऱ्या विभागात प्रकरणे १० व ११ मध्ये एर्नलफस याचा एक मोठा शाप वर्णिलेला आहे.

भा२. [पृ.१३४] ॲल्सिबायडिझ् (ख्रि पू ४५० ते ख्रि पू ४०४) : सॉक्रेटिस याचा शिष्य; अथेन्समधील राजकारणी आणि स्पार्टा व अथेन्स यांच्यामधील पेलपनीशन युद्धामध्ये (ख्रि पू ४३१ ते ख्रि पू ४०४) भाग घेतलेला एक प्रमुख सेनानी.

भा३. [पृ.१३९] सॅम्युअल कोलरिज (१७७२-१८३४) : इंग्लिश स्वच्छंदतावादी कवी व

समीक्षक; वर्डस्वर्थ याचा समकालीन व मित्र; कल्पनाशक्तीच्या सिद्धान्तासाठी प्रसिद्ध.

भा४. [पृ.१४०] अनातोल फ्रान्स (१८४४-१९२४) : फ्रेंच लेखक व समीक्षक; १९२१ साली नोबेल पुरस्काराने सन्मानित. गाब्रिएले डनून्सिओ (१८६३-१९३८) : इटालिअन कवी व कादंबरीकार.

भा५. [पृ.१४१] फ्रेडरिक लेटन (१८३०-९६) : इंग्लिश चित्रकार व शिल्पकार.

विल्यम बलटर येटस् (१८६५-१९३९) : आयरिश कवी व नाटककार; आधुनिकवादी कवितेचा एक प्रमुख नेता; केल्टिक पुनरुज्जीवनवादी चळवळीचा एक प्रमुख नेता; १९२३ साली नोबेल पुरस्काराने सन्मानित.

एडवर्ड बर्न-जोन्झ (१८३३-९८) : इंग्लिश चित्रकार.

भा६. [पृ.१४१] जेन ऑस्टिन (१७७५-१८१७) : इंग्लिश कादंबरीकार; तिच्या कादंबऱ्यांमधून छोट्या सामाजिक विश्वाचे सूक्ष्म वास्तववादी चित्रण आढळते.

भा७. [पृ. १४४] टॉमस हार्डी (१८४०-१९२८) : इंग्लिश कवी व कादंबरीकार; कॉलिंगवुड येथे हार्डीच्या टेस अव् द ड्युबरविल्झ (१८९१) या कादंबरीविषयी विवेचन करतो आहे.

भा८. [पृ. १४४] द *असेंट अव् एफ सिक्स* (१९३०) : डब्ल्यू. एच. ऑडन (१९०७-७३) आणि ख्रिस्तोफर इशरवुड (१९०४-८६) यांनी लिहिलेले एक पद्य नाटक.



७. खरी कला : (ब) कल्पनाशक्तिरूप

७.१ समस्येची मांडणी

आपण हाती घेतलेल्या उपक्रमातील पुढची समस्या गेल्या प्रकरणाच्या प्रारंभी मांडली होती. ती पुढीलप्रमाणे होती : खऱ्या कलेत (केवळ मिथ्यारोपित कलेत नव्हे) कलाकृती म्हणता येईल असे काहीतरी असते आणि कला म्हणजे कारागिरी नसल्याने कलाकृती म्हणजे एखादी रचित वस्तू नसते. हे मान्य केल्यानंतर आपल्यापुढे उभा राहणारा प्रश्न म्हणजे कलाकृती म्हणजे काय? कलावंताने घडविलेली अशी काहीतरी ती चीज असते. परंतु कच्च्या द्रव्याचे रूपांतर करून किंवा पूर्वसंकल्पित योजना कार्यान्वित करून वा पूर्वसंकल्पित साध्याच्या प्राप्तीसाठी साधनांचा विनियोग करण्यातूनही तिची घडण केलेली नसते. तर मग तिची घडण कोणत्या प्रकारची असते?

येथे दोन प्रश्न उपस्थित होतात. हे प्रश्न परस्परांशी कितीही निगडित असले, तरी त्यांची चर्चा स्वतंत्रपणे करणेच श्रेयस्कर. त्यातही कलावंतापासून सुरुवात करून दुसरा प्रश्न आधी विचारात घेणे अधिक बरे. म्हणून मी पुढील प्रश्न उपस्थित करून प्रारंभ करीन. जी रचना तांत्रिक स्वरूपाची नसते किंवा एकच एक शब्दप्रयोग योजायचा तर जी 'कृत्रिम सांधेजोड' नसते, अशा या रचनेचे स्वरूप तरी काय असते? प्रश्न समजून घेण्याबाबत घोटाळा न करणे हे येथे अतिशय अगत्याचे आहे. आपण मागील प्रकरणात अभिव्यक्ती म्हणजे काय असा प्रश्न जेव्हा उपस्थित केला, तेव्हा आपण पुढील गोष्ट निदर्शनास आणून दिली : लेखक हा एखाद्या प्रतिपाद्यासंबंधी आपल्या वाचकाची खात्री पटवून देण्यासाठी युक्तिवाद करीत नसतो किंवा वाचकाला माहिती पुरवावी असाही त्याचा प्रयत्न नसतो; वाचकाला जे काही आधीच माहीत असते, त्याचे पुन्हा स्मरण करून द्यायचे (अर्थात अशा जातीची पुस्तके वाचण्याच्या दृष्टीने विषयवस्तूविषयीचा वाचकाचा अनुभव पुरेसा जाणकारीचा असेल, तर) हा त्याचा प्रयत्न असतो. येथेही तोच प्रकार असतो. आपल्याला सिद्धान्त नव्हे, तर तथ्ये हवी आहेत. ज्या तथ्यांची मागणी आपण करीत आहोत, ती फार गहनगूढ नाहीत, तर वाचकाला चांगली परिचित आहेत. ही तथ्ये ज्या प्रकारच्या व्यवस्थेत मोडतात, तिची कल्पना द्यायची तर असे म्हणता येईल : आपण सारी माणसे ज्या पद्धतीने आपल्या

नेहमीच्या सवयीनुसार विचार करीत असतो, तसेच ज्या पद्धतीने नेहमीच्या सवयीनुसार आपल्या साध्या भाषेत आपले विचार अभिव्यक्त करीत असतो, त्याच प्रकारची व्यवस्था त्या तथ्यांची असते.

हे अधिक स्पष्ट करायचे तर आपल्या प्रश्नाचे उत्तर ज्या प्रकारे देणे अशक्य आहे, त्या प्रकाराकडे मी अंगुलिनिर्देश करीन. अनेकानेक लोकांनी स्वत:ला पुढील प्रश्न विचारलेला आहे : 'जिच्यामध्ये कृत्रिम सांधेजोड' नसते, अशी कलावंताची ही वैशिष्ट्यपूर्ण रचना काय असते?' त्याचे उत्तरसुद्धा त्यांनी काहीसे पुढीलप्रमाणे शोधलेले आहे : 'ही अतांत्रिक रचना सरळ सरळ योगायोगाने घडून आलेली निर्मिती नसते; कारण कलाकृतीची निर्मिती योगायोगाने होणे शक्य नसते?[१] तेथे कशाचेतरी नियंत्रण चालतेच. परंतु ते कलावंताचे कौशल्य नसेल तर त्याचबरोबर त्याची तर्कबुद्धी, इच्छाशक्ती किंवा जाणीवही असू शकणार नाही; तेव्हा ती गोष्ट काहीतरी निराळीच असली पाहिजे. कलावंतावर नियंत्रण करणारी अशी ती एखादी बाह्यशक्ती असेल, तर मग आपण तिला स्फूर्ती किंवा कलावंताच्या अंतर्गत असणारी गोष्ट म्हणू. परंतु ती त्याच्या इच्छाशक्ती किंवा तत्सम काही शक्तींपेक्षा वेगळी असेल, एक तर ती त्याचे शरीर असू शकेल व तसे असल्यास एखादी शारीरिक क्रिया त्या कलाकृतीच्या मुळाशी असू शकेल; किंवा ती काहीतरी मानसिक पण अबोध अशी क्रिया असू शकेल; तसे असल्यास मग कलावंताचे अबोध मनच त्या निर्मितीची प्रेरणा असू शकेल.

कलेचे कित्येक भारदस्त सिद्धान्त याच पायावर उभारलेले असतात. पहिला पर्याय असा की, कलावंताच्या कृतीवर काहीएक ईश्वरी नियंत्रण असते. किंवा निदान एखादी दैवीशक्ती आपल्या माध्यमाप्रमाणे त्याचा उपयोग करून घेत असते. आज हा पर्याय एक टूम म्हणून राहिलेला नाही, पण त्यामुळे त्याकडे आपण अजिबात लक्ष ठेवू नये, असे नव्हे. सध्या प्रचलित असलेल्या कलेच्या बहुतेक सिद्धान्तापेक्षा हा निदान वस्तुस्थितीशी अधिक चपखलपणे जुळणारा आहे. दुसरा पर्याय खूपच लोकप्रिय आहे. तो म्हणजे कलावंताच्या कृतीवर ज्या शक्तींचे नियंत्रण चालते, त्या शक्ती प्रत्यक्ष कलावंताचाच एक भाग — नेमके सांगायचे तर त्याच्या मनाचा एक भाग असल्या — तरी त्या शक्ती ऐच्छिक किंवा जाणिवेतील अशा नसतात. त्या शक्तींचे कार्य मनाच्या तळघरात चालते व हे कार्य वरच्या मजल्यावर राहणाऱ्या रहिवाशांच्या नजरेस पडत नाही. हा पर्यायी सिद्धान्त कलावंतांमध्ये लोकप्रिय नाही, पण मनोवैज्ञानिक आणि त्यांचे अनेकानेक शिष्यप्रशिष्य यांच्यामध्ये तो विशेष लोकप्रिय आहे. ही मंडळी हा सिद्धान्त मोठ्या आत्मविश्वासपूर्वक हाताळीत असतात आणि त्याद्वारे कलेचे कोडे एकदाचे आपल्याला उलगडले, अशी त्यांच्या मनाची धारणा झालेली असते.[२] तिसरा पर्याय गेल्या शतकातील शरीर-मनोवैज्ञानिकांमध्ये लोकप्रिय होता आणि ग्रँट

ॲलन[भा१] हा त्याचा अद्यापही सर्वोत्कृष्ट प्रवक्ता ठरतो.

या सिद्धान्तावर टीका करणे म्हणजे निव्वळ कालापव्ययच होय. सिद्धान्त मांडणीची उदाहरणे म्हणून हे सिद्धान्त चांगले वा वाईट आहेत, हा काही त्यांच्या बाबतीतील महत्त्वाचा प्रश्न नाही. परंतु ज्या प्रश्नाचा उलगडा ते करू पाहतात, तो प्रश्न उलगडण्यासाठी अशा सिद्धान्ताच्या मांडणीची खरोखर गरज आहे का, हा तेथे खरा प्रश्न आहे. ज्याला टेबलावरील आपला चष्मा शोधून काढणे जमत नाही, असा एखादा माणूससुद्धा चष्मा नसण्याच्या कारणमीमांसेविषयी भाराभर सिद्धान्त शोधून काढू शकेल. त्याला फार परिश्रम होऊ नयेत म्हणून एखाद्या कृपाळू देवतेने किंवा त्याच्या व्यासंगात खो घालावा म्हणून एखाद्या दुष्ट दैत्याने किंवा अशाही गोष्टी आपल्यालाही करता येतात, याचा पडताळा पटविण्यासाठी जवळपासच्या एखाद्या महात्म्याने आपल्या दैवी सामर्थ्याने त्याचा परिहार केला असेल किंवा चष्म्यामुळे त्याला अभावितपणे आपल्या नेत्रवैद्याचे स्मरण होत असेल व त्यावरून ज्या आपल्या वडिलांविषयी त्याच्या मनात नकळत द्वेष वाढत होता, त्या आपल्या वडिलांची कदाचित त्याला आठवण होत असेल व म्हणून त्याने तो स्वतःच नकळत बाजूला करून ठेवला असेल किंवा टेबलावरील पुस्तकांची हलवाहलव करताना तो बाजूला सारला गेला असेल. परंतु जर का चष्मा मुळी त्याच्या नाकावरच असेल तर या साऱ्या उपपत्ती कितीही कल्पक आणि उदात्त असल्या, तरी अपरिपक्वच ठरतात.

चष्मा नाकावर आहे, वस्तुस्थितीकडे दुर्लक्ष करून व तो ठेवलेला दिसत नाही, एवढ्यासाठी स्मृतीवर आधारून गृहीतकृत्यांच्या साधनांनिशी जशा या उपपत्ती रचल्या जातात, तद्वतच कलाकृतीच्या घडणीचा उलगडा केल्याचा दावा सांगणारे हे सिद्धान्त असतात. असे सिद्धान्त पुढे मांडणाऱ्यांनी स्वतःला एक प्रश्न विचारण्याची तसदी घेतलेली नसते. तो प्रश्न म्हणजे कारागिरीचे खास असे कोणतेही लक्षण नसणाऱ्या, कर्त्याच्या स्वयंप्रेरित नियंत्रणाखाली फलनिष्पत्ती करणाऱ्या एक प्रकारच्या प्रक्रियेशी आपण खरोखर उत्तम प्रकारे परिचित आहोत काय? त्यांनी जर हा प्रश्न स्वतःला विचारला असेलच, तर त्यांना त्याचे उत्तर होकारार्थीच द्यावे लागले असेल. या प्रकारच्या प्रक्रियांशी आपण पूर्ण परिचित आहोत आणि त्यांच्यासाठी आपले नामाभिधान अगदी साधे आहे. ते म्हणजे 'निर्मिती.'

७.२ रचना करणे आणि निर्मिती करणे

'क्रिएशन' [निर्मिती] हा शब्द आपण सर्वसाधारणपणे कोणकोणत्या प्रसंगी वापरतो, असा प्रश्न विचारण्यापूर्वी त्या शब्दावर जे सहजसंभाव्य असे आक्षेप

येण्यासारखे आहेत, त्यांचा अंदाज पुढे मांडला पाहिजे. धर्मवेडाने पछाडलेल्या कर्मठ वाचकांच्या भावना आता निश्चितच दुखावल्या जाणार आहेत. ईश्वराचे जगाशी जे नाते असते, त्याचे वर्णन करीत असताना धर्मवेत्ते हा शब्द उपयोजित असतात; हे ध्यानात घेता, प्रस्तुत शब्द कानांवर पडला रे पडला की, धर्मवेडाने पछाडलेल्या या मंडळींना अगदी अंगाऱ्या-धुपाऱ्याचा वास येऊ लागतो आणि आपली जीभ वा कान त्याने विटाळले जाऊ नयेत म्हणून तेही जणूकाही आपल्या प्रतिष्ठेचीच बाब करीत असतात. जो सौंदर्यात्म गूढवाद कलेच्या कार्याला एखाद्या दैवी पातळीवर नेऊन बसवीत असतो आणि कलावंताला परमेश्वराशी एकरूप मानीत असतो, त्या सौंदर्यात्मक गूढवादाविरुद्ध जी नेहमी निषेधपर भाषा बोलली जात असते, ती आता अगदी या मंडळींच्या जिभेवर नाचत असेल. एखादा दिवस कदाचित असाही उगवेल की, 'तीन' हा शब्द उपयोगात आणणाऱ्या अंकगणितज्ञावर ॲथनेझियन तत्त्वानुसार बहिष्कार घालण्याचे धाडसही त्यांच्या अंगी येईल. दरम्यान शब्दांच्या अर्थाविषयी गोंधळून न जाता शब्दार्थ नीट समजावून घेण्याची इच्छा असणाऱ्या वाचकांना हे आठवेल की 'निर्मिती' हा शब्द नेहमी अनेकानेक संदर्भांत वापरला जात असतो आणि धर्मवेत्त्यांच्या या शब्दाला नाक मुरडण्याला वैध आधार तर कसलाच असत नाही. दारुडा कटकट निर्माण करीत होता किंवा नृत्यगृहामुळे अतिशय उपद्रव निर्माण होतो, असे न्यायालयातील एक साक्षीदार म्हणाला; किंवा फलाण्या गृहस्थाने इंग्रजी नौदल निर्माण केले अथवा हुकूमशाही राष्ट्र निर्माण केले, असे एखादा इतिहासकार म्हणाला; किंवा गौप्यगोपनाची राजनीती ही राष्ट्राराष्ट्रांत अविश्वास निर्माण करते, असे एखादा पत्रकार म्हणाला; अथवा जाहिरातीकडे अधिकाधिक लक्ष पुरविल्यास मालाला मागणी निर्माण होते, असे एखाद्या व्यापारीसंस्थेचा अध्यक्ष म्हणाला, तर सभागृहात शेवटी बसलेला हा छोटा माणूस ताडकन उभा राहून प्रस्तुत शब्द (निर्माण, निर्मिती) मागे न घेतल्यास आपण सभात्याग करू, ही धमकी देईल, अशी काही कुणाची अपेक्षा असत नाही. आणि समजा, त्याने तसे केलेच, तर गोंधळ निर्माण केल्याबद्दल सदर गृहस्थाला द्वाररक्षक सभागृहाबाहेर काढल्यावाचून राहणार नाही.

कोणत्याही गोष्टीची 'निर्मिती' करणे, याचा अर्थ असा असतो की, अतांत्रिकतेने पण जाणीवपूर्वक व स्वयंप्रेरणेने घडण करणे. मुळात creare याचा अर्थ उत्पन्न करणे किंवा जन्मास घालणे. त्यासाठी अजूनसुद्धा आपण इंग्रजी भाषेत procreate असा सामासिक शब्द उपयोजित असतो. स्पॅनिश लोक बालकासाठी critura असा शब्द वापरतात. आता जन्म देण्याची क्रिया ही स्वयंप्रेरित क्रिया असते आणि जे ती करतात, ते त्या क्रियेबद्दल उत्तरदायी असतात; परंतु ती निर्मिती एखाद्या विशेष स्वरूपाच्या कौशल्याच्या बळावर केलेली नसते. अशी कृती पूर्वसंकल्पित साध्याचे साधन म्हणून

(एखाद्या राजघराण्यातील विवाहप्रसंगीची तयारी करतात, तशी) करण्याची गरज नसते. पूर्वसंकल्पित रूपरेषेनुसार (थोरल्या मिस्टर शँडीला करावी लागली तशी[भा२]) ती करावी लागत नसते. कोणत्याही अस्तित्वात असलेल्या द्रव्यावर नवे रूप लादून (मग ॲरिस्टॉटल काहीही म्हणो) ती घडवून आणणे शक्य नसते. कटकटीची निर्मिती, मागणीची निर्मिती किंवा राज्यपद्धतीची निर्मिती, असे आपण जे म्हणतो, तेसुद्धा याच अर्थाने. अशा गोष्टींची निर्मिती करणारी व्यक्ती स्वयंप्रेरणेनेच ती करीत असते, ती तेव्हा जबाबदारी ओळखून वागत असते. तरीसुद्धा काहीतरी अंत:स्थ हेतू साधण्यासाठी तिला तसे करण्याची मुळीच गरज भासत नसते. पूर्वसंकल्पित आराखड्यानुसार चालण्याचीही तिला जरूर नसते. ज्याला यथार्थपणे कच्चे द्रव्य म्हणता येईल, त्याचेही रूपांतर कसल्यातरी वस्तूत ती निश्चितच करीत नसते. ईश्वराने विश्वाची निर्मिती केली, हे ख्रिश्चनांनी आग्रहाने मांडले आणि नव-प्लेटोवाद्यांनी ते नाकारले, तेही याच अर्थाने होय.

प्रस्तुत शब्दाचा हा अर्थ आता प्रस्थापित झालेला असल्याने एखादा कलावंत जेव्हा कविता, नाटक, चित्र वा संगीत यांची रचना करतो, तेव्हा त्या रचनेच्या तऱ्हेला उद्देशून ती एक निर्मिती आहे, असा उल्लेख आपण का करतो, याचे कारण आता स्पष्ट व्हावे. कारण आपल्याला आधीच माहीत झालेले आहे की, या कृती जेवढ्या प्रमाणात खऱ्या कलाकृती असतात, तेवढ्या प्रमाणात त्या एखाद्या साध्याची साधने म्हणून रचलेल्या नसतात. एखाद्या पूर्वसंकल्पित आराखड्यानुसार त्या रचलेल्या नसतात, तसेच आयत्या द्रव्यावर नवे रूप लादूनही रचलेल्या नसतात आणि तरीसुद्धा त्या हेतुपूर्वक आणि जबाबदारपणेच रचलेल्या असतात. आपण घडवीत असलेल्या गोष्टीतून परिणामी काय निर्मिती होईल, याची आगाऊ कल्पना नसली, तरी आपण काय घडवीत आहोत याची पूर्वकल्पना असणाऱ्या लोकांनी त्या घडविलेल्या असतात.

ज्या निर्मितीचा संबंध धर्मवेत्ते ईश्वराशी चिकटवीत असतात, ती निर्मिती एका आणि एकाच बाबतीत काय ती वैशिष्ट्यपूर्ण असते. ईश्वराने या विश्वाची निर्मिती केली, असे ज्या वैशिष्ट्याच्या आधारे म्हटले जात असते, ते वैशिष्ट्य ईश्वराने 'नसत्यातून ही निर्मिती केली' अशी जी कधी कधी आपली समजूत असते, तीत साठविलेले आहे. ज्याच्यावर ईश्वराने नवे रूप लादले असे कसलेही आयते द्रव्य आधी नव्हते, असे म्हणण्याप्रमाणेच ही समजूत ठरते. परंतु हा एक वैचारिक गोंधळ आहे. या अर्थाने पाहिल्यास सारीच निर्मिती ही 'नसत्या'तून झालेली असते. ईश्वरावर खरोखर ज्या वैशिष्ट्याचा अध्यारोप करण्यात येतो, ते वैशिष्ट्य असे असते की, कृतीच्या बाबतीत रूपांतर करण्याच्या दृष्टीने पूर्वावश्यक द्रव्यरूप वस्तूचा तेथे अभाव असतो असे नव्हे; तर कोणत्याही प्रकारच्या कसल्याही पूर्वावश्यक वस्तूचा मुदलातच तेथे अभाव

असतो. आता ही गोष्ट एखाद्या बालकाच्या किंवा कटकटीच्या किंवा कलाकृतीच्या निर्मितीला मुळीच लागू होण्यासारखी नाही. बालकाच्या निर्मितीसाठी सेंद्रिय आणि निरींद्रिय द्रव्यांचे समग्र विश्वच आवश्यक असते. अर्थात द्रव्याची कृत्रिम सांधेजोडणी करून मातापिता बालक निर्माण करतात, हे याचे कारण नव्हे; तर या आणि अशा विश्वामध्येच फक्त ज्याप्रमाणे त्या बालकाच्या मातापित्याचे अस्तित्व असते, त्या आणि तशाच विश्वामध्ये बालकही अस्तित्वात येणे शक्य असते, हेच खरे तर त्याचे कारण आहे. कटकटीच्या निर्मितीसाठी ज्यांना तिचा उपद्रव होतो अशा काही व्यक्ती असायला हव्यात आणि त्याचबरोबर या ना त्या प्रकारे अरतीपरती मुरड घालून कटकटीची निर्मिती करील, अशी कोणीतरी व्यक्ती आधी तेथे अस्तित्वात हवी. एखाद्या कलाकृतीची निर्मिती होण्यासाठी होतकरू कलावंताच्या ठायी (गेल्या प्रकरणात आपण पाहिल्याप्रमाणे) ज्यांची अभिव्यक्ती घडून आलेली नाही, अशा काही भावना असाव्या लागतात आणि त्यांची अभिव्यक्ती करण्यासाठी यथानुकूल क्षमताही त्याच्या ठायी असावी लागते. अशा सर्व बाबतींत, म्हणजे जेथे परिमित (finite) प्राणिमात्राच्या हातून निर्मिती होत असते, तेथे हे प्राणी परिमित असल्यामुळेच प्रथमतः ते उघडच तेथे अशा परिस्थितीमधील असावयास हवेत की, जी परिस्थिती त्यांना निर्मितिक्षम बनवू शकेल. एक अनंत अस्तित्व अशी ईश्वराची संकल्पना केलेली असल्यामुळे त्याच्याबाबतीत अध्यारोपित केल्या जाणाऱ्या निर्मितीसंबंधी अशा प्रकारच्या कसल्याही शर्तींची गरजच असत नाही.

म्हणून जेव्हा कलावंताचा कलाकृतीशी असणारा संबंध हा निर्मात्याचा आहे, असे मी म्हणतो, तेव्हा माझ्या या संकल्पनेविषयी, स्तुतिपर किंवा निंदापर कसेही असो, बुद्धिहीन लोक जर समजतील की, कलेचे प्रयोजनच मुळी मी कसल्यातरी एखाद्या दैवी पातळीवर नेऊन बसवीत आहे किंवा कलावंताला ईश्वरीकोटीमधील ठरवीत आहे, तर अशा समजाला माझ्या या म्हणण्यामधून कोणत्याही तऱ्हेचे निमित्तकारण मी पुरविलेले नाही.

७.३ निर्मिती आणि कल्पनाशक्ती

आणखीही पुढच्या एका भेदाकडे आपल्याला वळावयास हवे. आपण ज्या ज्या गोष्टींचा निर्मितीची उदाहरणे म्हणून वर उल्लेख केला, त्यांना आपण दैनंदिन व्यवहारात खऱ्या वस्तू म्हणून संबोधित असतो. आपण जिला खरी वस्तू म्हणून संबोधायला पाहिजे त्या अर्थाने कलाकृती ही खरी असण्याचे मुळीच कारण नसते. आपण जिला काल्पनिक वस्तू असे संबोधू, तशीही ती असू शकते. एखादी कटकट;

उपद्रव, नौदल किंवा तत्सम अन्य बाबी यांची निर्मिती वास्तव जगात स्थान असलेली एक गोष्ट म्हणून जोवर होत नाही तोवर त्यांची निर्मिती होतच नसते. याउलट कलाकृती ही केवळ कलावंताच्या मनामध्ये स्थान असलेली गोष्ट म्हणून निर्माण झाली की तिची निर्मिती पूर्ण होऊ शकते.

येथे भावना जर कोणाच्या दुखावल्या जातील तर त्या अतिभौतिकी तत्त्वमीमांसकाच्या, असे मला वाटते. असा एखादा अतिभौतिकी तत्त्वमीमांसक प्रत्यक्षातल्या खऱ्याखुऱ्या गोष्टी आणि ज्यांचे अस्तित्व केवळ आपल्या मनात असते अशा गोष्टी, यांमधील भेदाची जाणीव मला करून देईल. कारण तो आणि त्याचे सहकारी यांनी त्या भेदाकडेच खूपसे अवधान पुरविलेले असते. त्या भेदाचा विचार त्यांनी इतका दीर्घकाळपर्यंत हेतुपुर:सर चालविलेला आहे की, त्याचा अर्थच सर्वस्वी पुसून गेला आहे. त्यांच्यापैकी काही मंडळींचा निष्कर्ष असा आहे की, आपण ज्यांना खऱ्या गोष्टी म्हणतो, त्या केवळ आपल्या मनातच असतात. उलट दुसऱ्या काही मंडळींनी, आपण ज्यांचें वर्णन मनातल्या गोष्टी असे करतो, त्या अन्य कोणत्याही खऱ्या गोष्टींएवढ्याच खऱ्या असतात, असे ध्वनित केलेले आहे. हे दोन्ही पक्ष तडजोडी पलीकडच्या युद्धात गुंतलेले आहेत, असे सकृतदर्शनी वाटते. ज्या शब्दांसंबंधी त्यांच्यात ही धुमश्चक्री चालू आहे, ते शब्द योजून कोणी मध्यस्थी करून त्यांना थांबवू पाहील, तर उभय पक्ष एक होऊन त्याच्यावरच उलट तुटून पडतील व त्याच्या पार चिंधड्या उडवतील.

या लोकांची समजूत पटविण्याची आशा मी बाळगीत नाही. मी म्हणत होतो तेच पुढे म्हणत राहिलो तरी ही मंडळी मला काही गिळून टाकू शकत नाहीत, असा विचार करून मी फक्त स्वत:च स्वत:ला दिलासा देऊ शकतो. जर एखाद्या अभियंत्याने एखादा पूल कसा बांधायचा हे ठरविले असेल; पण त्याची रेखाटणे किंवा मोजमापे कागदावर मांडली नसतील आणि आपल्या आराखड्याविषयी कोणाशी कसलीही चर्चा केलेली नसेल किंवा कार्यवाहीच्या दृष्टीने कोणतेही पाऊल उचललेले नसेल, तर अशा बाबतीत तो पूल अभियंत्याच्या मनात अस्तित्वात आहे किंवा (आपण असेही म्हणत असतो–) त्याच्या डोक्यात अस्तित्वात आहे, ही आपली बोलण्याची नेहमीचीच पद्धत असते. पूल जेव्हा बांधून पुरा होतो, तेव्हा आपण म्हणतो की, तो पूल आता केवळ डोक्यातच अस्तित्वात नसून खऱ्या जगात अस्तित्वात आला आहे. जो पूल त्या अभियंत्याच्या केवळ डोक्यात अस्तित्वात असतो, त्याला आपण काल्पनिक पूल असेही म्हणत असतो आणि 'ज्याचे अस्तित्व खऱ्या जगात असते' त्याला आपण खरा पूल म्हणतो.

ही आपली बोलण्याची पद्धत आचरटपणाची असेल किंवा ती सहानुभूतिशून्यही असेल. कारण अतिभौतिकी तत्त्वमीमांसकाच्या दृष्टीने ती अत्यंत क्लेशकारक असते.

परंतु जनसामान्यांकडून जेव्हा अशा पद्धतीने बोलले जात असते, तेव्हा आपण कोणत्या गोष्टींना उद्देशून बोलत आहोत, हे त्यांना चांगलेच ठाऊक असते. या पद्धतीच्या बोलण्यातून कठीण समस्या उद्भवतात, हे अतिभौतिकी तत्त्वमीमांसकांचे म्हणणे मात्र बरोबरच आहे; आणि या प्रकारच्या समस्यांची चर्चा करण्यासाठी माझ्या या पुस्तकाचा दुसरा भाग मोठ्या प्रमाणावर मी खर्चीही घालणार आहे. दरम्यान मी 'गावंढळ लोकांशी बोलणे चालू ठेवणार आहे; अतिभौतिकी तत्त्वमीमांसकांना हे रुचत नसल्यास त्यांनी वाचण्याची तसदी घेऊ नये.

हा भेद संगीतासारख्या गोष्टींनाही लागू होतो. एखाद्याने स्वररचना जुळविली आहे; पण तिचे स्वरलेखन केलेले नाही किंवा ती गाइली गेलेली नाही वा वाजविली गेलेली नाही किंवा ती एक सार्वजनिक मालकीची वस्तू ठरावी, असे काहीही केले गेलेले नाही, तर ती स्वररचना त्यांच्या मनात किंवा डोक्यातच काय ती अस्तित्वात असते किंवा तिला काल्पनिक स्वररचना, असेच आपण म्हणत असतो. तयार करणाऱ्याने ती गाइली किंवा वाजवून दाखविली आणि तिच्याद्वारे श्रवणक्षम ध्वनीशृंखला तयार केली, तर तिला आपण काल्पनिक रचनेहून वेगळी अशी खरी स्वररचना म्हणत असतो.

आपण जेव्हा रचित वस्तूंच्या घडणीसंबंधी बोलत असतो, तेव्हा खऱ्या रचित वस्तूची घडण आपणास अभिप्रेत असते. आपण पूल बांधला आहे, असे एखादा अभियंता म्हणाला आणि 'कुठे आहे तो?' असा प्रश्न विचारल्यावर तो फक्त त्याच्या डोक्यातच सिद्ध झालेला आहे, असे दिसून आल्यास तो अभियंता खोटारडा किंवा मूर्ख आहे, असेच आपण समजू. या गृहस्थाने पूल मुळात तयार केलेला नाही, त्याचा आराखडा काय तो त्याच्या डोक्यात आहे, असे आपण म्हणू. आपण पुलाचा आराखडा तयार केला आहे, असे तो म्हणाला आणि त्याने कागदावर काहीही मांडलेले नाही, असे निष्पन्न झाले तरीसुद्धा तो फसवणूक करीत आहे असे आपण अनिवार्यपणे मानू शकणार नाही. पूर्वसंकल्पित आराखडा हा व्यक्तीच्या मनातच अस्तित्वात असतो. मनात आराखडा तयार झालेला अभियंता लगोलग कागदावर टिपणे आणि रेखाटणे करू लागतो हा नेहमीचा शिरस्ताच आहे, परंतु आपण ज्यांना पूर्वसंकल्पित आराखडे म्हणतो, म्हणजे टिपणे, रेखाटने वगैरे कागदाची भेंडोळी या गोष्टी काही आराखडा नव्हेत. कागदावर संपूर्ण मोजमापे आणि कामापुरती रेखाटणे काढलेली असली तरीसुद्धा ती मोजमापे आणि त्या आकृती म्हणजे काही तो आराखडा नव्हे. आराखडा काय आहे हे लोकांना (खुद्द त्याला स्वत:लाही, कारण स्मृती ही स्खलनशील असते) सांगण्यापुरते ते कागद उपयोगी असतात. उदाहरणार्थ, एखाद्या नागरी अभियांत्रिकीच्या क्षेत्रातील प्रबंधात ती मोजमापे आणि रेखाटणे प्रसिद्ध केली, तर जो कोणी

अक्कलहुशारीने तो प्रबंध वाचील, त्याच्या डोक्यात पुलाचा आराखडा तयार होईल. तेव्हा असा आराखडा ही एक सार्वजनिक वस्तू ठरते. अर्थात तिला सार्वजनिक वस्तू म्हणताना आपला अर्थ एवढाच असतो की, तो आराखडा अनेक लोकांच्या डोक्यात शिरू शकतो. जेवढे लोक मोजमापे आणि रेखाटणे ज्यात छापली आहेत असा ग्रंथ अक्कलहुशारीने वाचतील तेवढ्या लोकांच्या डोक्यात तो आराखडा शिरेल.

या पुलाच्या बाबतीत आणखी एक पुढची पायरी असते. त्या आराखड्याची कार्यवाही किंवा अंमलबजावणी करता येते. म्हणजे वेगळ्या शब्दांत तो पूल बांधला जाऊ शकतो. हे जेव्हा घडवून आणले जाते, तेव्हा बांधलेल्या पुलाच्या रूपाने आराखडा 'मूर्त' झाला, असे म्हटले जाते. आता त्या आराखड्याचे अस्तित्व नव्या स्वरूपात सुरू होते. तो आता लोकांच्या डोक्यांत राहिलेला नसून दगड किंवा कॉंक्रीट यांच्या स्वरूपात असतो. केवळ लोकांच्या डोक्यात अस्तित्व असणाऱ्या त्या आराखड्याच्या अवस्थेतून आता तो विशिष्ट द्रव्यावर लादले गेलेले एक मूर्त रूप म्हणून बनलेला असतो. या भूमिकेतून सिंहावलोकन केल्यास आपण आता असे म्हणू शकतो की, अभियंत्याचा आराखडा म्हणजे विशिष्ट द्रव्यविरहित अशा पुलाचे एक मूर्त रूपच होते. किंवा ज्या वेळी आपण मनात तो पुलाचा आराखडा बाळगणारा गृहस्थ असे त्या अभियंत्याचे वर्णन करतो, त्या वेळी विशिष्ट द्रव्यविरहित संपूर्ण पुलाचे मूर्त रूप मनात वागविणारा गृहस्थ असेही त्याचे वर्णन केल्यास ते तितकेच सार्थ ठरणारे असते.

पुलाची रचना म्हणजे अशा द्रव्यावर या मूर्त रूपाची केलेली लादणूक होय. अभियंता आराखडा सिद्ध करीत आहे, असे जेव्हा आपण म्हणत असतो, तेव्हा त्याला 'सिद्ध करीत आहे' हे शब्द सदर शब्दाच्या दुसऱ्या म्हणजे निर्मितीचे पर्यायी शब्द या अर्थाने उपयोजिलेले असतात. पुलासाठी आराखडा सिद्ध करणे म्हणेज विशिष्ट द्रव्यावर विशिष्ट मूर्त रूप लादणे नव्हे, ती रचना करणे म्हणजे रूपांतरण नव्हे. म्हणजे वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर ती एक निर्मिती असते. कृत्रिम सांधेजोडणी करणे आणि निर्मिती करणे यांतला तो फरक असतो. तसेच अन्य काही गुणविशेषसुद्धा त्या रचनेत असतात. एखाद्या साध्याचे साधन म्हणून ते संपादन करून घेण्याची गरज नसते; कारण प्रत्यक्ष कार्यवाहीत आणण्याचा हेतू नसतानासुद्धा माणूस तो आराखडा (उदाहरणार्थ, अभियांत्रिकीच्या पाठ्यपुस्तकातील विषयस्पष्टीकरणार्थ केलेले आकृत्यांचे रेखाटन) करू शकतो. अशा बाबीतील पाठ्यपुस्तकाच्या रचनेचे एक साधन म्हणून काही तो आराखडा तयार केलेला असत नाही. तर पाठ्यपुस्तक रचनेचाच तो एक अंगभूत भाग असतो. तो कशाचे तरी साधन नसतो. शिवाय एकच आराखडा तयार करणाऱ्या गृहस्थाला त्या आराखड्याची प्रत्यक्षात कार्यवाही करण्याची गरज असतेच

असे नाही. एखादे पाठ्यपुस्तक रचायचे त्याने योजिलेले असेल व त्यासाठी ज्यावरून लोहमार्गाचे दोन पट्टे जातील, अशा भरभक्कम आधारावर उभारलेल्या दीडशे फूट विस्ताराच्या काँक्रीटच्या सलग पुलाचे उदाहरण देणे त्याला जरुरीचे असेल, तर अशा स्थितीत पुस्तकात अंतर्भूत करता येईल, असा सदर पुलाचा आराखडा तयार करून पुस्तकात घालायचा, असेही तो करू शकेल. परंतु आराखडा तयार करण्याची ही काही अनिवार्य शर्त असत नाही. आपल्या संपूर्ण जीवनक्रमाविषयी प्रत्येक व्यक्तीचा एक आराखडा असतो वा असायला हवा आणि त्याच्या तुलनेने मग दुसरा कोणताही आराखडा दुय्यमच असणार किंवा असायला हवा, अशीही भाषा लोक कधी कधी बोलत असतात; पण प्रत्यक्षात मात्र ते कोणालाही साधत नसते.

रचित वस्तूची घडण करणे किंवा कारागिरीनुसार कृती करणे यात अशा प्रकारे दोन अवस्था असतात : (१) संकल्पित योजना सिद्ध करणे, ही निर्मिती असते. (२) सदर योजना विशिष्ट द्रव्यावर लादणे, ही कृत्रिम जोडणी असते. ज्या बाबतीत निर्मिती ही कलाकृतीचे रूप घेत नाही, अशी एखादी निर्मिती आपण विचारात घेऊ या. एखाद्या व्यवस्थाभंगाची निर्मिती एखादी व्यक्ती, अर्थातच, एखाद्या पूर्वसंकल्पित योजनेनुसार करूही शकेल. तरी पण तशी तिची निर्मिती करण्याची अनिवार्य गरज असेलच असे नाही. सरकारला त्यागपत्र द्यावयास भाग पाडण्यासारख्या एखाद्या अंत:स्थ साध्याचे साधन म्हणून एखाद्या व्यक्तीने व्यवस्थाभंगाची निर्मिती केली असेलही. पण तिच्या निर्मितीसाठी तसे एखादे साध्य अनिवार्यपणे आवश्यक असेल, असे नाही. येथे सदर व्यक्ती आधीच अस्तित्वात असणाऱ्या द्रव्याचे रूपांतर घडवून आणीत नसते. कारण असे की, व्यवस्थाभंगाची निर्मिती करण्यासाठी पूर्वीचे अस्तित्व असणारी कसलीही सामग्री तेथे नसते; आणि तरीही व्यवस्थाभंगाची निर्मिती करण्यास ती व्यक्ती समर्थ असते. कारण ती व्यक्ती एखादी परिमित स्वरूपाची व्यक्ती उभी राहावी, तशा परिस्थितीत राजकीय प्रचारसभेत मोक्याच्या जागी उभी असेल. परंतु ज्या गोष्टीची निर्मिती ती व्यक्ती करीत असते, त्या गोष्टीचे अस्तित्व फक्त तिच्या मनातच असते, असे म्हणता येणे शक्य नाही. व्यवस्थाभंग ही अशी गोष्ट आहे की, ज्या लोकांना तिची झळ पोचते, त्यांच्या मनातली ती काहीतरी एक चीज असते.

आता यानंतर कलाकृतीसंबंधी विचार करू या. जेव्हा एखादा माणूस स्वररचना करीत असतो, त्याच वेळी तो बहुत करून गुणगुणत गात असू शकेल किंवा वाद्यावरही वाजवीत असेल, किंवा बऱ्याचदा प्रत्यक्ष तसे करीतही असतो. यांपैकी कोणतीही गोष्ट तो करणारही नाही; फक्त कागदावर एकदम स्वरलेखन करील किंवा गुणगुणने वगैरे गोष्टी करीत असतानाच तो कागदाव नोंदीही करीत असेल किंवा मागावूनही तो स्वरलेखन कागदावर टिपून ठेवील, तसेच या गोष्टी सार्वजनिक स्थळी

बसूनही 'तो करीत असेल. म्हणजे आता वर चर्चिलेल्या व्यवस्थाभंगाप्रमाणे उपजल्याबरोबरच ती स्वररचना सार्वजनिक मालमत्ता बनेल. परंतु या सर्व गोष्टी प्रत्यक्ष खऱ्या कृती या दृष्टीने आनुषंगिक तऱ्हेनेच साहाय्यभूत असतात. अर्थात त्यांतल्या काही अत्यंत उपयुक्त अशा साहाय्यभूत ठरणाऱ्या आनुषंगिक गोष्टी असू शकतील. प्रत्यक्ष स्वररचनेची गोष्ट अशी आहे की, ती त्यांच्या डोक्यातच चालू असते; अन्यत्र कोठेही चालू नसते.

मी आधीच म्हटले की, एखादी गोष्ट व्यक्तीच्या 'डोक्यातच अस्तित्वा'त असेल आणि दुसऱ्या कोठेही अस्तित्वात नसेल, तर तिला विकल्पेकरून काल्पनिक गोष्ट असे म्हणतात आणि म्हणून स्वररचनेच्या प्रत्यक्ष घडणीला काल्पनिक स्वररचनेची घडण असे पर्यायाने म्हटले जाते. संकल्पित योजना सिद्ध करणे किंवा कटकट निर्माण करणे या गोष्टींना ज्या कारणासाठी निर्मिती म्हटले जाते, त्याच कारणावरून सदर गोष्टसुद्धा निर्मितीचेच एक उदाहरण ठरेल आणि म्हणून त्या गोष्टीची पुनरावृत्ती कंटाळवाणीच वाटेल. तेव्हा स्वररचनेची घडण हे काल्पनिक निर्मितीचेच उदाहरण ठरते. हीच गोष्ट काव्य, चित्र किंवा कोणत्याही अन्य कलाकृतींच्या घडणीला लागू होते.

अभियंत्याने संकल्पित पुलाची योजना जेव्हा आपल्या डोक्यात आणली, तेव्हा ज्याला त्याच्या संकल्पित योजनेची रचना असे म्हणू, त्या तऱ्हेची दुसरी कोणतीही गोष्ट मग तो पुढे करीत राहू शकेल, हे आपण यापूर्वीच पाहिले. तेथे 'संकल्पित योजना' म्हणजे कागदावर मांडलेली मोजमापे आणि रेखाटणे. आता या गोष्टी म्हणजे विशिष्ट प्रयोजनार्थ घडविलेल्या रचित वस्तू असतात. संकल्पित योजनांची इतर लोकांना माहिती करून किंवा स्वतःच्या लक्षात राहावे म्हणून त्या सिद्ध करून ठेवणे, देणे, अशी ती प्रयोजने असू शकतील. म्हणजे मग त्यांची रचना ही काही कल्पनाजन्य असत नाही. किंबहुना, ती मुळी निर्मितीच असत नाही; ती कृत्रिम जोडणी असते; आणि हे करण्याची क्षमता म्हणजे कौशल्याचे एक विशेषज्ञतेचे रूप असते. आणि ते रूप म्हणजे अभियंत्याच्या रेखाटनाची कारागिरीच होय.

आता एखादा कलावंत एखाद्या स्वररचनेची घडण केल्यानंतर दुसरी एखादी गोष्ट करू शकेल. प्रथमदर्शनी त्या दोहोंत सादृश्य भासते; ज्याला प्रकाशन म्हणतात, तसे काहीतरी तो करू शकेल. तो गाऊन दाखवील, वाद्यावर मोठ्याने वाजवून दाखवील किंवा कागदावर उतरवील. आणि अशा रीतीने आपल्या डोक्यात जे काही आहे, ते इतरांच्या डोक्यात भरविण्याची शक्यता तो निर्माण करून ठेवील. परंतु जे कागदावर उतरविले किंवा स्वरलेखन कागदावर मुद्रित करून ठेवले, ती काही प्रत्यक्ष स्वररचना नव्हे; ती गोष्ट अशी काहीतरी असेल की, जी अक्कलहुशारीने इतरांनी अभ्यासिल्यास

इतरांनी (किंवा विस्मरण झाले असल्यास खुद्द स्वत:लाही) सदर स्वररचनेची स्वत:च्या डोक्यात बांधणी करण्याची क्षमता येऊ शकेल.

तेव्हा, स्वररचनेची घडण डोक्यात तयार होणे व ती कागदावर उतरविणे यांमधील संबंध आणि अभियंत्याने पुलाची पूर्वसंकल्पित योजना सिद्ध करणे व ती कार्यवाहीत आणली जाणे यांमधील संबंध, अगदी भिन्न स्वरूपाचे आहेत. अभियंत्याची योजना पुलाच्या रूपाने मूर्त होणारी असते. मूलत: विशिष्ट द्रव्यावर लादले गेलेले असे ते एक मूर्त रूपच असते; पुलाचे बांधकाम पूर्ण झाले की, पुलामध्येच त्या मूर्त रूपाचे अस्तित्व साठविलेले असेल; म्हणजे उपयोजिलेल्या द्रव्याची ज्या पद्धतीने रचना झालेली असेल, तसे ते रूप असते. परंतु संगीतकाराच्या स्वररचनेचे अस्तित्व खरे तर कागदावर नसतेच. कागदावर जे उतरलेले असते, ते संगीत नसून त्याचे सांगीतिक स्वरलेखन असते. स्वररचनेचा स्वरलेखनाशी असणारा संबंध हा आराखडा आणि प्रत्यक्ष पूल यांतील संबंधासारखा नसतो. मोजमापे, रेखाटने आणि संकल्पित आराखडा यांच्यातील संबंधासारखा तो संबंध असतो; कारण पुलामध्ये ज्याप्रमाणे संकल्पित आराखडा मूर्तरूप घेतो, तसे मूर्तरूप येथे यायचे नसते. ते नुसते स्वरलिपीतील लेखन असते. ते अशा स्वरूपाचे असते की, ज्याचा अभ्यास केल्यास एखाद्या व्यक्तीला त्याच्या किंवा अद्याप मूर्त न झालेल्या आराखड्याची पुनर्निर्मिती करणे शक्य व्हावे.

७.४ कल्पनाशक्ती आणि मानीव वास्तव

कलेप्रमाणेच कल्पनाशक्ती या शब्दाचेही उचित तसेच अनुचित अर्थ प्रचलित आहेत. यथार्थ कल्पनाशक्ती आणि मिथ्यारोपित कल्पनाशक्ती यांतील भेद विशद केला म्हणजे आपल्या प्रस्तुतच्या योजनेपुरते काम भागेल : मानीव वास्तव या नावाखाली ज्याचा पूर्वीच उल्लेख येऊन गेलेला आहे, तीच ही मिथ्यारोपित गोष्ट होय.

मानीव वास्तवात एक भेद अंतर्भूतच असतो. तो भेद म्हणजे मानीव वास्तव या नावाने ओळखली जाणारी गोष्ट आणि ज्याला वास्तव म्हटले जाते ते, यांतील तो भेद असतो. तो भेद अशा प्रकारचा असतो की, त्यामुळे उभय संकल्पना परस्परव्यावर्तक ठराव्यात. मानीव वास्तवाचा प्रसंग हा वास्तव प्रसंग किंवा वास्तव प्रसंग हा मानीव वास्तवाचा प्रसंग कधीही असू शकत नाही. भुकेला असताना मी जर आपली 'कल्पना' करून घेतली की, मी जेवत आहे, तर ती 'मेजवानीची निव्वळ कल्पना' मानीव वास्तवाचा प्रसंग असतो. सदर प्रसंगाची मी कल्पनेने निर्मिती केलेली आहे, असे म्हणता येईल. परंतु ज्या स्वरूपाच्या कला खऱ्या कला म्हणून संबोधिल्या

जातात त्यांचा या काल्पनिक निर्मितीशी काडीमात्र संबंध नसतो, तर मिथ्यारोपित कलेच्या काही प्रकारांशी या निर्मितीचा घनिष्ठ संबंध असतो. अशा एकूण सर्वच व्याज कलाकृतींचा हेतू आपल्या रसिकवर्गाला किंवा चटावलेल्या प्रेक्षकांच्या इच्छापूर्तीच्या अवस्थांचे चित्रण करणाऱ्या आभासिकांचा पुरवठा करणे हा असतो. तशा स्वरूपाच्या कलाकृतींसारखेच या मानीव वास्तवाच्या कृतींचे उद्दिष्ट असते. स्वप्ने पाहण्यात मानीव वास्तवाचा अंश मोठ्या प्रमाणावर (काही मनोवैज्ञानिकांच्या मते सर्वस्वीच) भरून राहिलेला असतो व त्यायोगे स्वप्नाळू मंडळींची इच्छापूर्ती साधली जाते. दिवास्वप्नात ही गोष्ट अधिक उघडच घडत असते आणि ज्या व्याज-कलाकृतीसंबंधी मी बोलत आहे, त्यांना दिवास्वप्नाच्या पद्धतशीर आणि बाजारूवृत्तीचा विकास असे म्हटले तर त्यांची उत्तम कल्पना देता येईल. एका मनोवैज्ञानिकाची गोष्ट अशी सांगतात की, एका महाविद्यालयात विद्यार्थिनी आपला वेळ कसा घालवतात, यासंबंधी एक प्रश्नावली त्याने आपल्या सर्व विद्यार्थिनींना पाठविली होती. आलेल्या उत्तरांवरून त्यांचा किती वेळ दिवास्वप्नांमध्ये खर्च होत होता, हे आता तरी मला नेमके स्मरत नाही. या दिवास्वप्नप्रक्रियेची नेटकी संगती लावता आल्यास महत्त्वाचे निष्कर्ष हाती येतील, असा त्या मनोवैज्ञानिकाच्या म्हणण्याचा मथितार्थ होता, असे सांगितले जाते. हे अगदी बरोबर; पण ही गोष्ट कधीच घडून गेलेली आहे, या वस्तुस्थितीकडे त्या मनोवैज्ञानिकाचे दुर्लक्ष झालेले आहे, कारण ही गोष्ट सिद्ध करण्यास हॉलिवूड होतेच.

खरे आणि खोटे या भेदाबाबत कल्पनाशक्ती उदासीन असते.[३] मी जेव्हा माझ्या खिडकीबाहेर पाहत असतो, तेव्हा माझ्या नजरेपुढील खिडकीचे भाग करणाऱ्या खांबाच्या उजवी-डावीकडे गवत मला दिसत असते. पण खांब मधे आल्याने माझ्या दृष्टिआड असणाऱ्या जागेतही गवतच आहे, तशी मी कल्पना करतो. हिरवळीच्या त्या भागात गवत कापणारे यंत्र उभे आहे, अशीही मी कल्पना करू शकेन. आता वास्तवात दृष्टिआड असलेली हिरवळ तिथे आहे; पण गवत कापणारे यंत्र मात्र तिथे नाही. परंतु मला कसलेच अस्तित्व जाणवत नाही. मी ज्या पद्धतीने या दोन गोष्टींची कल्पना करीत आहे, त्यातही हे आधीच जाणवत नाही किंवा या गोष्टी माझ्या कल्पनाशक्तीसमोर ज्या आपापल्या परीने समोर येतात त्यांतही हे अस्तित्व जाणवत नाही. आणि हे वरील भेदाशी मिळतेजुळते आहे. कल्पना करण्याची कृती ही अर्थातच प्रत्यक्ष घडलेली क्रिया आहे. परंतु कल्पना केलेली वस्तू, परिस्थिती वा प्रसंग या गोष्टी खऱ्या असतीलच असे नाही; तसेच त्या खोट्या असतील असेही नाही. आणि जी व्यक्ती अशा गोष्टींची कल्पना करीत असते, ती व्यक्तीसुद्धा सदर गोष्ट खरी वा खोटी म्हणून कल्पित नसते किंवा जेव्हा ती व्यक्ती आपल्या कल्पना करण्याच्या प्रक्रियेचे नंतर चिंतन करू लागते, तेव्हाही सदर गोष्ट खरी की खोटी याचा विचार

ती व्यक्ती करीत नसते. मानीव वास्तव ही गोष्टसुद्धा अशी आहे की, तिच्याविषयी चिंतन न करताच ती करता येणे शक्य असते. जेव्हा असे मानीव वास्तव घडत असते, तेव्हा ते बाळगणारी व्यक्ती स्वत:साठी आपण काही खोट्या गोष्टी, परिस्थिती किंवा प्रसंग रचित आहोत, याविषयी अजाण असते. परंतु ती व्यक्ती जेव्हा नंतर चिंतन करू लागते, तेव्हा या गोष्टी खोट्या आहेत, हे तरी तिला आढळून येते किंवा तिच्या हातून अशा गोष्टींना खऱ्या मानण्याची चूक तरी घडत असते.

मानीव वास्तवाच्या कोणत्याही क्रियेमागे सदैव एक हेतू बहुधा असतोच असतो. तो म्हणजे मानीव वास्तव हे जर खरे असेल तर आपणास त्याचा सुखद आस्वाद घेता यायला हवा किंवा अशी वस्तू आपल्या मालकीची तरी व्हायला हवी, अशी इच्छा हा तो हेतू होय. ज्या परिस्थितीत माणूस प्रत्यक्ष असतो, ती त्याला असमाधानकारक वाटत असते आणि त्या असमाधानाची भरपाई व्यावहारिक साधनांनी करून घेण्याचा प्रयत्न तो करीत असतो. म्हणजे त्यासाठी अधिक समाधानकारक परिस्थिती तो निर्माण करीत नसतो. खऱ्या कल्पनेच्या कार्यात अशा हेतूला मुळीच स्थान नसते. माझ्यासमोर मेजावर असलेल्या आगपेटीबद्दल मी असमाधानी आहे, म्हणून काही मी ती भरलेली वा रिकामी आहे, अशी कल्पना करीत नसतो, तसेच खंडित झालेल्या हिरवळीच्या भूभागामुळे मी असमाधानी असतो, म्हणून खांब आड आल्याने दृष्टीसमोरून झाकल्या गेलेल्या ह्या जागेत हिरवळच पसरलेली आहे, अशी मी कल्पना करीत असतो, असेही नाही. कल्पना ही सत्य आणि असत्य यांमधील भेदाबद्दल नव्हे, तर इच्छा आणि अनिच्छा यांतील भेदाबाबतही उदासीन असते.

मानीव वास्तवात कल्पनाशक्ती मुळी गृहीतच धरलेली असते आणि विशिष्ट प्रकारच्या शक्तींच्या प्रभावाखाली विशिष्ट प्रकारे कार्यकारी असणारी कल्पनाशक्ती असे तिचे वर्णन करता येईल. माणूस ज्या अनेकानेक गोष्टींच्या कल्पना करीत असतो, त्यांपैकी काहींची निवड त्याने, जाणीवपूर्वक असो वा नेणीवपूर्वक असो, करून ठेवलेली असते. अन्य काही गोष्टी दडपून टाकल्या जातात व या निवड केलेल्या गोष्टी विशेष परिपूर्ण स्वरूपात आणि अगदी चिकाटीने स्पष्ट कल्पिलेल्या असतात. कारण त्यांचा खरेखुरेपणा माणसाला इष्ट वाटत असतो. आणि अन्य प्रकारच्या गोष्टी अशा असतात की, त्यांचा खरेपणा लपवायची त्याला अनिच्छा असते. परिणामी, मानीव वास्तवाची निर्मिती होते. अशा प्रकारे मानीव वास्तव म्हणजे इच्छाशक्तीच्या पूर्वनियंत्रणाखाली कार्यरत असणारी कल्पनाशक्तीच असते. अशा बाबतीत इच्छाशक्तीचा अर्थ कल्पना करण्याची शक्ती किंवा काल्पनिक परिस्थिती प्राप्त करून घेण्याची इच्छा असा नसतो; तर कल्पिलेली परिस्थिती खरीच आहे, असे वाटावे, अशी ती इच्छा असते.

या दोन गोष्टींमध्ये घोटाळा केल्यामुळे सौंदर्यसिद्धान्ताची बरीच हानी झालेली आहे. कला आणि कल्पनाशक्ती यांच्यामधील संबंध निदान दोनशे वर्षे तरी एक सर्वसामान्य गोष्ट बनून राहिलेली आहे.[४] परंतु कल्पनाशक्ती आणि मानीव वास्तव यांमधील घोटाळ्यामध्ये कला आणि रंजन यांमधील घोटाळ्याचे जसे प्रतिबिंब पडलेले आहे, तसेच त्या कारणास्तव त्या घोटाळ्याला दृढता आलेली आहे व मनोवैज्ञानिकांनी कलानिर्मितीचा अंतर्भाव आपल्या इच्छांची मानीव तृप्ती करणारी 'आभासिका' या सिद्धान्तामध्ये (आणि हा सिद्धान्त निश्चितपणे खरा आहे) केला आहे व हा त्या गोंधळाचा उत्कर्षबिंदू होय. मिथ्यारोपित कलेच्या बाबतीत उदाहरणार्थ, सर्वसाधारण लोकप्रिय कादंबरी किंवा चित्रपट यांच्याबाबतीत जोपर्यंत हा प्रयत्न मर्यादित होता, तोपर्यंत अगदी प्रशंसनीय म्हणावा इतका तो यशस्वी ठरलेला होता. परंतु खऱ्या कलेला तो प्रयत्न लागू करता येईल अशी कल्पनाही करता येणार नाही. त्याच्या पायावर जेव्हा सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त उभारण्याचा प्रयत्न केला जातो (आणि दुर्दैवाने असे वारंवार घडत आलेले आहे.) तेव्हा त्याची परिणती सौंदर्यात्म सिद्धान्तात न होता सौंदर्यविरोधी सिद्धान्तात होत असते. असे घडण्याचे कारण बहुतकरून असे असावे की, 'आभासिके'च्या कल्पनात्म आवाहनाच्या द्वारा सौंदर्यात्म निर्मितीवर प्रकाश टाकण्याचे जे मनोवैज्ञानिक प्रयत्न करण्यात आले, त्यांना रंजनपर कला आणि खरी कला यांत काहीएक भेद असतो, याची मुळी कल्पनाच नव्हती. एकोणिसाव्या शतकात सर्वसाधारण बनून राहिलेला एक गावंढळ गैरसमज हे लोक आपल्या विशिष्ट परिभाषेत केवळ वज्रलेप करून ठेवीत असतात. तो गैरसमज म्हणजे कलावंत हा स्वप्ने किंवा दिवास्वप्ने पाहणारा असून तो आपल्या नवलोत्प्रेक्षेतून मानीव वास्तवाचे एक खास विश्व उभे करीत असतो आणि ते विश्व जर अस्तित्वात आणता आले, तर आपण ज्या जगात राहत असतो, त्याहून ते अधिक चांगले आणि अधिक सुखकारक असणार, असे निदान त्याचे तरी मत असते. समर्थ कलावंत आणि अधिकारी सौंदर्यशास्त्रज्ञ यांनी या गैरसमजाविरुद्ध पुन:पुन: हाकाटी केलेली आहे. तरी पण प्रामाणिकपणे चित्रित झालेल्या पण सुसंघटितपणे आणि बाजारूपणे खपविलेल्या दिवास्वप्नांपुरताच ज्यांचा तथाकथित कलानुभव मर्यादित असतो, अशा सर्वसामान्य लोकांवर या हाकाटीचा कोणताही प्रभाव स्वाभाविकपणेच घडून आलेला नाही. आपले मनोविश्लेषणवादी सौंदर्यशास्त्रज्ञ बहुधा याच कोटीत मोडतील; किंवा त्यांचे रुग्ण हे तरी बहुधा अशा वर्गातले असतील. दिवास्वप्नाळू प्रवृत्तींमध्ये मश्गूल राहण्याच्या अतिरेकामुळे या शास्त्रज्ञांच्या रुग्णांना जडलेल्या नैतिक रोगांची बाधा खुद्द त्यांना स्वत:लाही होण्याकडे कल दिसून येत असावा.

७.५ कलाकृती : एक काल्पनिक वस्तू

स्वररचना बांधणे हे जर काल्पनिक सर्जनाचे उदाहरण असेल, तर स्वररचना ही कल्पनाजन्य चीज ठरेल आणि हीच गोष्ट एखादी कविता, एखादे चित्र किंवा एखादी अन्य कलाकृती यांनाही लागू आहे. पण हा विरोधाभासच वाटतो. स्वररचना ही काल्पनिक चीज नसून खरीखुरी गोष्ट असते, तो एक खराखुरा नादसमूह असतो चित्र खऱ्याखुऱ्या रंगांनी रंगविलेले आणि खऱ्याखुऱ्या फलकावर रेखाटलेले असते, आणि याचप्रमाणे तत्सम इतर गोष्टी असतात, असे मानण्याकडे साहजिकच आपला कल होतो. आणि वाचक जर का थोडा धीर धरतील, तर येथे कसलाही विरोधाभास नाही, हे दाखवून देण्याची आशा मला आहे. कलाकृतीसंबंधी वास्तविक आपण जे काही म्हणत असतो, तेच या उभय विधानांतून व्यक्त होत असते आणि त्यांचा संबंध भिन्न वस्तूंशी असल्यामुळे ती परस्परविरोधी मुळीच ठरत नाहीत, हेही दाखवून देण्याचा माझा मानस आहे.

आपण जेव्हा कलाकृतीसंबंधी (स्वररचना, चित्र इत्यादी) बोलत असतो, तेव्हा ती कला म्हणजे एक खास प्रकारची कारागिरी असा आपला अर्थ असतो. श्रोत्यांच्या मनात विशिष्ट भावनिक परिणाम उत्पन्न करण्यासाठी ती कारागिरी चेतक म्हणून सहेतुकपणे योजिलेली असते. 'कलाकृती' या संज्ञेने जिला आपण खरीखुरी वस्तू म्हणू, अशी गोष्टच निर्दिष्ट करण्याचा आपला नक्की हेतू असतो. कलावंत हा एखाद्या जादुगारासारखा किंवा करमणूक पुरविणाऱ्या ठेकेदारासारखा अनिवार्यपणे कारागीर असतोच. तो कोणत्या तरी द्रव्यातून काही एका पूर्वयोजनेनुसार वस्तूंचीच निर्मिती करणारा एक कारागीर असतो. एखाद्या अभियंत्याच्या कृतींप्रमाणे त्याच्याही कृती खऱ्याखुऱ्या असतात आणि दोघांच्याही कृतींमागील कारणही एकच असते.

परंतु खऱ्या कलावंताबाबत हेच लागू होते, असा निष्कर्ष यातून ओघाने मुळीच निघणार नाही. श्रोत्यांच्या मनावर भावनिक परिणाम घडवून आणणे, हेच त्यांचे कार्य नसते. उदाहरणार्थ, फक्त स्वररचनेची घडण करणे एवढेच त्याचे कार्य असते. सदर स्वररचनेचे अस्तित्व जेव्हा त्याच्या डोक्यात असते, तेव्हा अगोदरच म्हणजे काल्पनिक स्वरूपात ती स्वररचना परिपूर्ण आणि संपूर्ण सिद्ध झालेलीच असते. नंतर श्रोत्यांसमोर सादर करण्याची व्यवस्था तो कलावंत करील. आता एक नादसमूह हा एक खरीखुरी स्वररचना म्हणून अस्तित्वात आलेला असतो. पण या दोहोंपैकी प्रत्यक्ष कलाकृती कोणती? त्यांच्यापैकी संगीत नेमके कोणते? आपण जे आधीच सांगितले आहे, त्यात याचे उत्तर ध्वनित आहेच : कलाकृतिरूप संगीत म्हणजे तो नादसमूह नव्हे; तर रचनाकाराच्या डोक्यातील स्वररचना हेच खरे संगीत होय; सादरकर्त्याकडून

निर्माण होणारा आणि श्रोत्यांकडून ऐकला जाणारा ध्वनिसमूह मुळी संगीत नव्हेच. असे ध्वनिसमूह फक्त साधने होत. ते अक्कलहुशारीने (एरव्ही नव्हे) ऐकल्यासच रचनाकाराच्या डोक्यात असलेल्या काल्पनिक ध्वनिसमूहाची पुनर्रचना श्रोत्यांना करता येणे शक्य असते.

हा काही एखादा विरोधाभास नाही. आपण सामान्यपणे ज्याच्यावर विश्वास ठेवतो आणि तो आपल्या दैनंदिन बोलण्यात व्यक्त करतो, त्याच्याशी विरोधी असे त्यात काहीही नाही. एखादा माणूस वाद्यातून निघालेले स्वर ऐकत असतो म्हणजे तेवढ्याने काही तो स्वतःच त्या संगीताचा धनी बनत नाही, हे आपणा सर्वांना पूर्णपणे माहीत असते आणि त्याबद्दल आपण एकमेकांना अनेकदा पुरेसे स्मरणही करून देत असतो; तसे नाद प्रत्यक्षात ऐकल्याखेरीज बहुधा कोणासही ही गोष्ट शक्य नसते; परंतु त्याचबरोबर त्याला यासाठी आणखी दुसरेही काहीतरी करावे लागत असते. हे जे दुसरे काहीतरी असते, त्यासाठी आपला नेहमीचा वाक्प्रयोग म्हणजे लक्षपूर्वक ऐकणे. उदाहरणार्थ, शास्त्रीय विषयावर व्याख्याने देणाऱ्या एखाद्या गृहस्थाचे शब्द आपण ज्या प्रकारे ऐकतो आणि त्यावर चिंतन करतो त्याच प्रकारे संगीतकाराने काढलेले सूर जेव्हा आपण ऐकतो, तेव्हाही तशाच प्रकारे आपणाला लक्षपूर्वक ऐकावे लागत असते. आपण वक्त्याच्या बोलण्याचा आवाज ऐकत असतो; परंतु तो काही मुखावाटे नुसते ध्वनी काढीत नसतो, तर तो एक शास्त्रीय सिद्धान्त विकसित करीत असतो. त्याचे व्याख्यान ऐकावयास येण्यामागे आपले काही एक प्रयोजन आहे, हे त्याने गृहीत धरलेले असते आणि ते प्रयोजन म्हणजे त्याच्या शास्त्रीय सिद्धान्ताचे चिंतन. या गृहीत धरलेल्या प्रयोजनाच्या पूर्तीसाठी आपणास साहाय्य व्हावे, हा त्या [शब्दांच्या] नादांचा हेतू असतो. तेव्हा प्रस्तुतचे व्याख्यान म्हणजे वागिंद्रियांच्या द्वारे निर्माण केलेला नुसता एक ध्वनिसमूह नसतो, तर त्या ध्वनींशी संबंधित असणारा शास्त्रीय विचारांचा तो एक समूह असतो आणि तो ध्वनिसमूह या विचारांशी अशा रीतीने जोडलेला असतो की श्रोता जर का तो नुसताच ऐकत नसून त्यावर विचारही करीत असेल, तर त्याला स्वतःलाही त्या विचारांवर चिंतन करण्याची क्षमता प्राप्त व्हावी. वाटल्यास या गोष्टीलाच आपण वाणीच्या साहाय्याने झालेले विचारांचे संदेशन असे म्हणावे. आपण तसे केल्यास सदर संदेशनाबद्दल वक्त्याने श्रोत्यास विचाराचे 'प्रदान' केले किंवा त्याने श्रोत्याच्या ग्रहणशील मनात कोणत्यातरी मार्गाने आपल्या विचाराचे आरोपण केले असे समजता कामा नये, तर श्रोत्याने स्वतःच्या क्रियाशील चिंतनाच्या बळावर वक्त्याच्या विचाराची 'पुनर्निर्मिती' केली, असे मानले पाहिजे.

संगीतश्रवणाशी या उदाहरणाचे साधर्म्य हे परिपूर्ण नाही. एक मुद्द्याबाबत या उभय गोष्टींत सादृश्य असले, तर अन्य बाबतीत त्या विसदृश्य आहेत. एखादा जलशाचा

कार्यक्रम आणि शास्त्रीय विषयावरील व्याख्यान या गोष्टी अगदी भिन्न वाटतात, यातूनच या दोहोंतील विसदृशता जाणवते. जलशाच्या कार्यक्रमाद्वारे जे 'प्राप्त करून घेण्याचा' आपण प्रयत्न करीत असतो आणि व्याख्यानाद्वारे जे शास्त्रीय विचार 'प्राप्त करून घेण्याचा' आपला प्रयत्न असतो, ती दोन्ही प्राप्तव्ये म्हणजे अगदी भिन्न गोष्टी आहेत. या उभयतांमध्ये सादृश्य असते, ते असे : वक्त्याच्या मुखातून निघणाऱ्या ध्वनींपेक्षा तेथे आपणास काहीतरी वेगळे प्राप्त होत असते. त्याप्रमाणेच जलशाचा कार्यक्रम सादर करणाऱ्या मंडळीने निर्मिलेल्या ध्वनीपेक्षा काहीतरी वेगळे सदर कार्यक्रमातून आपणास प्राप्त होत असते. या दोन्ही बाबतीत आपणास जे प्राप्त होत असते, त्याची आपणास स्वत:च्या मनात, तीही स्वत:च्या प्रयत्नांनी, पुनर्रचना करावी लागत असते. कार्यक्रम चालू असलेल्या सभागृहात बसूनही ज्या व्यक्तीमध्ये अशी पुनर्रचना करण्याची क्षमता नसते वा जी तशी ती करीत नाही, तिने दालनात भरून राहत असलेले ध्वनी कितीही परिपूर्णपणतेने ऐकलेले असले, तरी ते तिला सदैव अप्राप्यच राहतील.

ही गोष्ट आपणा सर्वांच्या पूर्ण परिचयाची आहे, हे मी पुन्हा ठासून सांगतो आणि ती तशी परिचयाची असल्यामुळे जे सौंदर्यशास्त्रज्ञ (यदाकदाचित आज तसे कोणी विद्यमान असलेच तर—एकेकाळी हे लोक सर्रास आढळत.) असे म्हणत असतात की, संगीतश्रवणातून, चित्रदर्शनातून किंवा तत्सम गोष्टींद्वारे आपणास काहीएक विशिष्ट प्रकारचे इंद्रियजन्य सुख प्राप्त होते, त्यांच्या विचारांची छाननी करण्याची वा त्यांच्यावर टीका करण्याची तसदी घेण्यात हशील नाही. अशा गोष्टी करीत असताना ज्या प्रमाणात आपण इंद्रियांचा उपयोग करीत असू, त्या प्रमाणात आपल्याला इंद्रियजन्य सुखे अवश्यमेव मिळत असतात; ती तशी मिळाली नाहीत तरच ते विचित्र ठरेल. रंग, आकृती, किंवा वाद्यांचे नादगुण, निखळ इंद्रियजन्य जातीचे अनुपम सुख आपणास प्राप्त करून देऊ शकतील. आता हेही खरे (जरी अगदी छातीठोकपणे सांगता आहे नाही तरीही) की, कोणताही माणूस ध्वनीच्या इंद्रियजन्य सुखाविषयी इतरांहून अधिक संवेदनाक्षम असल्याखेरीज संगीतप्रेमी बनणार नाही; परंतु अशा सुखाची खास संवेदनक्षमता प्रारंभी काही जणांना संगीताकडे आकृष्ट करू शकली, तरी ज्या प्रमाणात त्यांची संवेदनक्षमता तीव्र असेल, त्या प्रमाणात श्रवणक्षमतेत व्यत्यय आणणाऱ्या आपल्या या संवेदनक्षमतेला आवर घालण्यासाठी त्यांना अधिक परिश्रम करावे लागतील. केवळ सुरांच्या सुखानंदाने झालेली एकाग्रता श्रवणासाठी मन केंद्रित करते हे खरे असले, तरी पण त्या सुरांचे लक्षपूर्वक श्रवणही ती कठीण वा अशक्यप्राय करून टाकीत असते. जी प्रामुख्याने सुरांच्या ऐंद्रिय सुखासाठीच केवळ जलशाच्या कार्यक्रमाला जाते, अशी एखादी व्यक्ती असू शकते. गल्लाभरू दृष्टीने

तिची उपस्थिती इष्टच असली, तरी संगीतदृष्ट्या ती अनिष्ट असते. वक्त्याच्या आवाजातील आरोहावरोहांतून ऐंद्रिय सुख मिळवू पाहणारी एखादी व्यक्ती शास्त्रीय विषयावरील व्याख्यानास उपस्थित राहिली, तर तिची उपस्थिती शास्त्रीय दृष्टिकोणातून जशी अनिष्ट ठरेल, तशीच ही गोष्ट ठरते. आणि हेसुद्धा प्रत्येकाला माहीतच असते.

आता संगीताच्या संदर्भात जे सांगितले ते इतर कलाप्रकारांना लागू करून दाखविण्याचे सोपस्कार करीत बसण्याची मुळीच गरज नाही. त्याऐवजी आपण आपला मुद्दा जो अकरणरूपात मांडलेला आहे, तो करणरूपात मांडण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. संगीत हे काही पूर्वश्रुत नादांचे बनलेले नसते. चित्रेसुद्धा पूर्वदृष्ट रंगांची बनलेली नसतात. वगैरे वगैरे. मग या गोष्टी कशाच्या बरे बनलेल्या असतात? आपण जे विविध नाद ऐकतो किंवा विविध रंग पाहतो, त्यांच्यामधील परस्परसंबंधाची एक रचना किंवा आकृतिबंध म्हणजेच 'रूप' म्हणून जे ओळखले जाते, त्या 'रूपा'चीही ती नक्कीच बनलेली नसतात. ही 'रूपे' म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून 'कलाकृती'च्या सशरीर अशा दृश्यमान संरचना असतात. म्हणजे वेगळ्या शब्दांत मिथ्यारोपितरीत्या 'कलाकृती' म्हणून ज्यांना म्हणतात, त्या तथाकथित कलाकृतींची ती 'रूपे' असतात. या तऱ्हेचे रूपवादी सिद्धान्त लोकप्रिय होते व आहेत. हे जरी खरे असले, तरी खऱ्या कलेच्या बाबतीत ते अप्रस्तुत आहेत. आणि या ग्रंथात त्यांचा अधिक विचार केला जाणार नाही. द्रव्य आणि रूप यांतील भेदावर ते आधारलेले आहेत. आणि हा भेद कारागिरीच्या ज्ञानात मोडणारा असून कलेच्या तत्त्वज्ञानाला लागू होणार नाही.

खरी कलाकृती ही अशी एक चीज असते की, जी पाहिली वा ऐकली जात नसते, तर ती कल्पिली जात असते. पण आपण ही जी कल्पना करतो, ती तरी काय असते? संगीतातील खरी कलाकृती म्हणजे कल्पित स्वररचना, हे आपण सूचित केले आहेच. आता हा विचार अधिक विकसित करीत आपण पुढील वाटचालीस प्रारंभ करूया.

आपण एखादे चित्र, पुतळा किंवा नाटक प्रत्यक्ष पाहतो, आणि या गोष्टी कल्पनेद्वारे पाहतो, तेव्हा त्या दोन पाहण्यात काही एक तफावत पडत असते; तसेच आपण गायन आणि व्याख्यान लक्षपूर्वक ऐकत असतो, तेव्हा जे प्रत्यक्ष डोळ्यांनी पाहतो आणि कल्पनेद्वारे ऐकतो, त्यांतही तफावत पडत असते, हे प्रत्येकाच्याच ध्यानात आलेले असेल. एक नेहमीचेच उदाहरण घेऊ. कळसूत्री बाहुल्यांचा खेळ पाहत असताना आपण अगदी शपथेवर (बोलण्याच्या रिवाजानुसार) म्हणू शकू की, सूत्रधाराचे बदलते शब्द आणि आरोहावरोह आणि बाहुल्यांचे अंगविक्षेप यांच्याबरोबर त्या बाहुल्यांच्या चेहऱ्यावरील भावाविष्कारही बदलत होते. आता त्या नुसत्या कळसूत्री बाहुल्या आहेत, हे ज्ञान असल्याने त्यांच्या चेहऱ्यावरचे भावाविष्कार बदलणारे

नसतात, हेही आपणास माहीत असते; तरीसुद्धा यामुळे कसलाही फेर पडत नसतो. प्रत्यक्ष भावाविष्कार आपण पाहत नसतो, याची जाणीव असतानाही आपण त्यांचे भावाविष्कार कल्पनेच्या पातळीवर पाहणे चालूच ठेवलेले असते. ग्रीक रंगमंचाप्रमाणे मुखवटे धारण करणाऱ्या नटांच्या बाबतीत हीच गोष्ट घडत असते.

पुन्हा, पियानो ऐकताना प्रत्येक स्वर-रचनेच्या झंकाराने (sporzando)[भा३] झालेला प्रारंभ आपण ऐकत आहोत व स्वरनिर्मिती सुरू होऊन ती मंद मंद होत संपेपर्यंतच्या कालावधीमध्ये हेच चालू असते, हे वरीलसारख्या पुरावेवजा दाखल्यांमुळे आपणास माहीत झालेले असते. परंतु अशा या अनुभवात काहीतरी अगदी वेगळे जाणवून घेण्याची क्षमता आपल्या कल्पनाशक्तीने आपणास प्राप्त करून दिलेली असते. कळसूत्री बाहुल्यांच्या चेहऱ्यावर आपण जसे आविर्भाव पाहतो, तद्वतच जणू एखादे शिंग वाजावे, तसा पियानो-वाहक एक 'सोस्तेनुतो' (sostenuto) चा स्वर छेडीत आहे, असे आपणास ऐकू येत असते. आणि शिंगाचे स्वर व पियानोचे स्वर यांपैकी एकाऐवजी दुसराच स्वर ऐकला असे वाटण्याचा घोटाळा आपल्याकडून खरोखर घडून येत असतो. जेव्हा व्हायोलीन आणि पियानो एकसाथ एकाच सप्तकात वाजत असतात. उदाहरणार्थ, पियानोवर 'जी' (G) आणि व्हायोलीनवर तीव्र 'एफ' (F) असे सूर निघत असतील तर व्हायोलीनवरील तीव्र 'एफ' हा पियानोतल्या 'जी' स्वराहून प्रत्यक्षात कितीतरी चढा आहे, असे आपणास ऐकू येत असते, ही गोष्ट खरोखर त्याहूनही नवलाईची आहे. ही तफावत खटकण्याइतकी बेसूर वाटावयास हवी; मात्र ज्या व्यक्तीच्या कल्पनाशक्तीला 'जी' या पट्टीवर लक्ष्यकेंद्र खिळवून ठेवण्याची तसेच सारख्याच तीव्रतेने वाजवल्या जाणाऱ्या पियानोच्या हरेक सुराला मुकाट्याने दुरुस्त करून जुळवून घेण्याचे शिक्षण मिळालेले आहे, तिला हा बेसूर खटकणार नाही. संपूर्ण वाद्यमेळ लक्षपूर्वक ऐकता येण्यासाठी आपल्या कल्पनाशक्तीला ज्या अरत्यापरत्या दुरुस्त्या करून घ्याव्या लागत असतात, त्या खरोखर वर्णनापलीकडच्या असतात. जेव्हा एखादा वक्ता बोलत असताना किंवा गवई गात असताना आपण लक्षपूर्वक ऐकत असतो, तेव्हा आपल्या कानांनी प्रत्यक्ष न पकडलेल्या स्पष्टोच्चारयुक्त ध्वनींची भरपाई आपली कल्पनाशक्ती करून घेत असते. टाकाने वा पेन्सिलीने रेखलेल्या एखाद्या चित्राकडे पाहताना छायेच्या छटा दर्शविणाऱ्या म्हणून समांतर असणाऱ्या रेषांची मालिका आपण अंदाजानेच धरून चालत असतो. आणखीही अशाच काही गोष्टी सांगता येतील.

या उलट या सर्व बाबतींमध्ये कल्पनाशक्ती अकरणात्मक रीतीने कार्यरत असते. प्रत्यक्षात पाहत वा ऐकत असलेल्या गोष्टींपैकी बऱ्याच गोष्टींना आपण कल्पनेत बाद करीत असतो. एखाद्या जलशाच्या वेळी रस्त्यावरचे आवाज किंवा आपल्याच

श्वासोच्छ्वासाचे, शेजारच्या श्रोत्याच्या सरकण्याचे आवाज तसेच प्रत्यक्ष सादरकर्त्यांनी केलेले काही आवाज आपण एकंदरीत आपल्या कल्पनाचित्राच्या कक्षेबाहेर ठेवीत असतो. ते अतीच तीव्र असतील किंवा न दुर्लक्षिण्याइतके विक्षेप निर्माण करणारे असतील, तर मात्र आपला नाइलाज होतो. नाट्यगृहात आपल्या पुढे बसलेल्या लोकांच्या छायाकृती दिसत असतात, त्यांच्याकडे तसेच प्रत्यक्ष रंगमंचावर घडणाऱ्या कित्येक बाबींकडे दुर्लक्ष करण्याची आश्चर्यकारक क्षमता आपल्याकडे असते. एखादे चित्र पाहत असताना त्यावर पडणाऱ्या सावल्या किंवा वॉर्निशमुळे लकाकीने परावर्तित होणारा प्रकाश या गोष्टी जादा ठसठशीत नसतील, तर त्या आपण ध्यानातही घेत नाही.

हे सारे आपणास चांगलेच परिचित आहे; आणि शेक्सपियरच्या थिस्यसने त्याचे तात्पर्यही आधीच सांगून ठेवलेले आहे : 'या जातीच्या (इंद्रियांनी प्रत्यक्ष जाणवून घेतलेल्या गोष्टी या नात्याने ज्यांना 'कलाकृती' म्हणता येतील त्या) सर्वोत्कृष्ट गोष्टी म्हणजे केवळ छायाच असतात आणि कल्पनेने त्या सुधारून घेतल्यास सर्वात निकृष्ट अशा गोष्टीसुद्धा तितक्या निकृष्ट राहत नाहीत.' आपण जे संगीत श्रवण करीत असतो, ते काही निव्वळ ऐकलेले ध्वनी नसतात, तर श्रोत्यांच्या कल्पनाशक्तीने विविध प्रकारे सुधारून घेतलेले असे ते सूर असतात; आणि हाच प्रकार अन्य कलांबाबतही घडत असतो.

परंतु याची मजल पुरेशी दूरवर पोहचत नाही. ज्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने आपण संगीत श्रवण करीत असतो, ती कल्पनाशक्ती काहीतरी अधिक असते, ती अंत:श्रवणापेक्षा अधिक व्यामिश्र असते; ज्या कल्पनेच्या बळावर आपण चित्र पाहतो; ती 'मन:श्चक्षूंपेक्षा' काहीतरी अधिक असते, हे चिंतनाने आपणास कळून येईल. चित्राच्या अनुषंगाने या गोष्टीची चर्चा करूया.

७.६ समग्र कल्पनाजन्य अनुभव

एकोणिसावे शतक समाप्त होत असताना चित्रकलेच्या क्षेत्रात जे परिवर्तन घडून आले, ते क्रांतीहून यत्किंचितही कमी नव्हते. त्या शतकामध्ये प्रत्येकजण चित्रकला म्हणजे एक 'दृश्यकला'च होय असे मानीत होता. चित्रकार ही अशी एक व्यक्ती समजली जाई की, जी मूलत: डोळ्यांचाच उपयोग करीत होती आणि तिचे डोळे जे काही तिला दाखवित होते, ते टिपण्यासाठीच केवळ ती आपल्या हातांचा उपयोग करीत होती. पण मग सिझानी[भा४] आला आणि जणू एखाद्या आंधळ्यासारखी चित्रे रंगवू लागला. ज्या स्थिर चित्रांच्या कोंदणात त्याच्या अलौकिक प्रतिभेचे सारसर्वस्व

साठविलेले आहे, अशी ती चित्रे म्हणजे एक अशा तऱ्हेचा वस्तुसमूह आहे की, ज्याला तो जणू काही आपल्या हातांनी चाचपडून पाहत आहे, असे वाटावे. डोळ्यांनी पाहत असताना जे दिसते, त्याचे पुनर्रेखाटन करण्यासाठी तो रंगांचा उपयोग करीत नाही, तर या चाचपडण्यातून त्याला जे काही जाणवत असते, ते अभिव्यक्त करण्यासाठी जवळ जवळ बीजगणितातल्या चिन्हीकरणाप्रमाणे तो त्या रंगांचा उपयोग करीत असतो. त्याने केलेले दालनांचे चित्रणसुद्धा असेच असते. अतिशय टोकदार कोनांच्या मेजाभोवती भयचकित होऊन जणू तो स्वत: फिरत आहे व भरभक्कम खुर्च्यांवर विराजमान झालेल्या माणसांकडे येत असताना त्यांच्यापासून स्वत:च्या हातांनी आपले रक्षण करीत त्या खोल्यांतून जणू काही इतस्तत: चाचपडत आहे, असे प्रेक्षकाला वाटावे. सिझानी जेव्हा आपणास मोकळ्या मैदानात घेऊन जातो, तेथेही असेच होत असते. त्याच्या निसर्गदिखाव्यातसुद्धा दृश्यात्मकतेचा प्रत्येक अंश प्राय: लोपलेला असतो. वृक्ष हे वृक्ष म्हणून तेथे कधीच दिसत नसतात. एखादा माणूस डोळे मिटून चुकतमाकत त्यांच्यापाशी आल्यावर ठोकर बसून जसे वाटावे, तसे तेथे वाटते. कॉटमनच्या[भा५] पुलावर रंगाचा आकृतिबंध जाणवतो, तसा पूल येथे मुळीच असत नाही किंवा पुरातन प्रवृत्ती आणि भोवंडून टाकणारा वादळीपणा यांच्या संमिश्र भावनांतून प्रेक्षकाच्या मनात विघटनात्मक स्वरूपाचा रंगाचा फराटा फ्रँक ब्रँगविन[भा६] यांना तेथे जाणवतो, तसाही प्रकार तेथे नसतो. प्रक्षेपण आणि अपसारण यांचे गोंधळात टाकणारे ते एक मिश्रण असते. एखादे नुकतेच रांगायला लागलेले मूल बालकगृहातील फर्निचरमधून जसे चुकतमाकत वाट काढीत असते, त्याप्रमाणे आपण स्वत:ला कल्पित आहोत आणि जणू त्या लाकडी सामानावर व त्याच्याभोवती चाचपडत आहोत, अशी भावना आपणास त्या पुलाबाबत जाणवत राहते. एखाद्या बालकाला आपल्या डोक्यामागे असलेल्या टेबलाची जाणीव व्हावी पण ते दिसू मात्र नये, त्याचप्रमाणे (सेझानीच्या) निसर्गचित्रांमध्ये माँट सेट-व्हिक्टरचा ध्यास घेतलेला जाणवतो पण प्रत्यक्ष पर्वतावर मात्र नजर स्थिरावलेली नसते.

अर्थात सिझानीचे बरोबरच होते. चित्रकला ही कधीच दृश्यकला नसते. माणूस रंगवीत असतो, तो हातांनी, डोळ्यांनी नव्हे आणि माणूस रंगवतो तो प्रकाशच होय.'[५] हा संस्कारवादी सिद्धान्त म्हणजे केवळ पढीक पठडीतले एक तत्त्व होय व या तत्त्वाने काही चित्रकारांना आपले दास करून ठेवले होते; मात्र या चित्रकारांना खतम करण्यात ते तत्त्व अपयशी ठरले, याचे कारण या तत्त्वाला धाब्यावर बसवून चित्रकार हे चित्रकार राहिले हेच होय : ते लोक हात शाबूत असणारी अशी माणसे राहिले. आपली बोटे, मनगटे, बाहू इतकेच नव्हे, तर (चित्रमंदिरात फिरत असताना) पाय आणि पायाचे आंगठे वापरूनसुद्धा ती आपले कार्य करीत होती. कोणी झाले तरी, जे रंगवता येणे

शक्य आहे, तेच रंगवितो. याहून अधिक करणे कोणालाही शक्य नसते. आणि जे रंगविणे शक्य असते, त्याचा काहीएक संबंध रंगविणाऱ्या व्यक्तीच्या स्नायूंशी असतोच. सिझानीची पद्धती कांटच्या सिद्धान्ताची आठवण करून देते. चित्रकाराच्या बाबतीत रंगांचा उपयोग केवळ आकार दृश्यमान करण्यासाठी असतो, हाच तो सिद्धान्त होय. पण वस्तुस्थिती अगदी निराळी आहे. चित्रकारनिर्मित आकृतींबद्दल कांटचे मत असे होते की, त्या आकृती चित्रफलकावर दृश्यमान होतील अशा रीतीने रेखाटलेल्या द्विपरिमाणात्मक असतात. सिझानीच्या आकृती द्विपरिमाणात्मक कधीच नसतात. तसेच त्या चित्रफलकावर कधीच रेखलेल्या नसतात. त्या घनवस्तू असतात. आणि आपणास चित्रफलकामधून जणू त्यांच्याप्रत जाऊन पोहोचायचे असते या नव्या तऱ्हेच्या चित्रकलेत 'चित्राची समपातळी' अंतर्धान पावते, जणू ती शून्यात विरून जाते आणि आपण तिच्यामधून आरपार जात असतो.[६]

व्यावसायिक कलावंताच्या दृष्टिकोणातून ज्या व्हर्नन ब्लेकला[भा७] हे सारे उत्तम प्रकारे माहीत झालेले होते आणि जो जन्माने आयरिश असल्याने अगदी आयरिश माणसाच्या शब्दांत आपले मत स्पष्ट करू शकत होता, त्या ब्लेकने स्थापत्यप्रारूपकारांना स्पष्टपणे बजावून सांगितले होते की, चित्राची समपातळी हा निव्वळ लोकभ्रम आहे. तुम्ही आपली पेन्सिल कागदावर उभी धरा, कागदाच्या पृष्ठभागावर नुसत्या रेघोट्या मारू नका, ती पेन्सिल कागदात खुपसा, कागद म्हणजे जणू काही मातीच्या विटेचाच पृष्ठभाग असून त्यातून आपल्याला उठावाचे शिल्प खोदायचे आहे असे समजून आपली पेन्सिल म्हणजे एक सुरी आहे अशी कल्पना करा; मग तुम्ही कागदावर केवळ एखादा आकृतिबंधच रेखाटू शकता असे नसून जणू कागदांतर्गत असणारी किंवा कागदाप्रमाणे असणारी एखादी घनवस्तूही रेखाटू शकता, हे तुम्हाला आढळून येईल.

श्रीयुत बेरेन्सन यांच्याकरवी[भा८] या क्रांतीला सिंहावलोकनाचा दृष्टिलाभ झाला. या दृष्टीतून पाहताच थोर इटालियन चित्रकारांबाबत सर्वस्वी नवीन फलिते हाती येतात. ते ज्यांना 'स्पर्शमूल्य' असे संबोधितात, ती मूल्ये चित्रांमध्ये कशी पाहायची, हे आपल्या शिष्यांना (आणि आजकाल जो जो म्हणून विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालीन चित्रांमध्ये रस घेतो, तो प्रत्येकजण एका परीने बेरेन्सनचाच शिष्य असतो.) त्यांनी शिकविले. तसेच एखाद्या चित्रासमोर उभे राहिल्यावर स्वत:च्या स्नायूसंबंधी विचार करण्याचे आणि आपल्या बोटांवर व कोपरांवर जो परिणाम होतो, तो ध्यानात घेण्याचे धडे त्यांनी दिले. नजरेत भरण्याजोगी दोनच उदाहरणे सांगावयाची तर मॅसासिओ आणि राफाईल[भा९] यांची सांगता येतील. या दोघांनी सिझनीच्या पद्धतीनेच चित्रे रेखाटली; मॉने किंवा सिसली यांच्या पद्धतीने नव्हे, हे त्यांनी निदर्शनास आणले. चित्रफलकावर प्रकाशाच्या रंगाची पिचकारी ते मारीत नाहीत; तर हातापायांनी घनवस्तूच्या विश्वाचा

शोध घेतात. मासासिओ हा जणू एखाद्या राक्षसाप्रमाणे लांब लांब टांगा टाकीत भुईवरून ऐटीत चालतो आणि राफाईल जणू प्रसन्न गांभीर्याने तरंगत तरंगत जात असतो.

या वस्तुस्थितीचे सैद्धान्तिक महत्त्व पटण्यासाठी एकोणिसाव्या शतकात प्रचलित असणाऱ्या चित्रकलाविषयक सर्वसामान्य सिद्धान्ताचे सिंहावलोकन करणे आवश्यक आहे. हा सिद्धान्त 'कलाकृती'च्या संकल्पनेवर आधारण्यात आलेला होता. या ना त्या जातीच्या वस्तूची निर्मिती करणारा कलावंत हा एक प्रकारचा कारागीर होय आणि भिन्न भिन्न कारागिरींत असणाऱ्या भेदांप्रमाणे, तसेच त्या त्या जातीच्या लक्षणाप्रमाणे त्या त्या वस्तू तो निर्माण करीत असतो; या गोष्टी या सिद्धान्तात अभिप्रेत होत्या. संगीतकार सुरांची निर्मिती करतो, मूर्तिकार दगडांतून वा धातूंतून घनाकृती घडवितो, चित्रकार फलकांवर रंगांचे आकृतिबंध रेखाटतो. या कृतींमध्ये जे काही असते, ते अर्थातच त्या कोणत्या जातीच्या कृती आहेत, यावर अवलंबून असते आणि प्रेक्षकाला त्यांमध्ये जे काही आढळते, ते त्यांच्यात जे काही अस्तित्वात असते त्यावर अवलंबून असते. एखाद्या चित्राकडे पाहताना प्रेक्षक हा रंगाचा एक सपाट आकृतिबंध पाहत असतो आणि त्या आकृतिबंधात जे सामावलेले असते, त्या पलीकडे त्या चित्रामधून त्याला दुसरे-तिसरे काहीही मिळत नाही.

ज्याला सिझानी-बेरेन्सन-दृष्टिकोण म्हणता येईल, त्या दृष्टिकोणातून चित्रकलेविषयीच्या विस्मृतीत गेलेल्या सत्याचा शोध पुन्हा लागला. हे सत्य म्हणजे चित्राकडे पाहिल्यानंतर प्रेक्षकाला जो अनुभव येतो, तो अनुभव खास करून दृश्यात्मक स्वरूपाचा असतो, असे मुळीच नाही. तो जे अनुभवत असतो, ते तो जे काही पाहत असतो त्यात बिलकूल सामावलेले नसते. दृश्यात्मक कल्पनाशक्तीच्या कार्यानुसार प्राप्त झालेले पण अरतेपरते करून मुरडून घेतलेले, पुस्ती जोडलेले व अनुचित म्हणून काहीतरी गाळून घेतलेले असेही ते असत नाही. त्याचा संबंध नुसत्या दृष्टीशी नसतो, तर (काही प्रसंगी अगदी अपरिहार्यपणेही) तो संबंध स्पर्शाशीही असतो. तरी पण आपण किंचित अधिक काटेकोर व्हायला हवे. श्रीयुत बेरेन्सन हे जेव्हा स्पर्शमूल्याची भाषा बोलतात, तेव्हा आपल्या संवेदनाशील बोटांना जाणवणाऱ्या गुणांविषयी ते बोलत नसतात. उदाहरणार्थ, लोकरीचा आणि कापडाचा पोत, सालीचा थंड खरबरतीपणा, दगडाचा गुळगुळीतपणा किंवा रवाळपणा अथवा तत्सम गुणधर्म यांच्याविषयी ते विचार करीत नसतात. ते विचार करीत असतात किंवा प्रामुख्याने ज्यांचा विचार करीत असतात, अशा गोष्टी म्हणजे अंतर, अवकाश आणि वस्तुमान या होत, हे त्यांच्या स्वतःच्या विधानांवरून अगदी भरपूर प्रमाणात दिसून येईल. ते विचार करतात तो केवळ स्पर्शसंवेदनेचा नव्हे, तर आपल्या स्नायूंचा उपयोग करून

वा आपल्या इंद्रियांचे चलनवलन करून आपणास ज्या प्रकारचा अनुभव येतो, तशा प्रकारच्या स्वयंचलित संवेदनांचा होय. या स्वयंचलित संवेदना प्रत्यक्षातल्या नसतात, तर त्या काल्पनिक स्वयंचलित संवेदना असतात. आपण जेव्हा रसास्वादाच्या बुद्धीने एखाद्या मॅसासिओसारख्या चित्रकाराची चित्रे पाहत असतो, तेव्हा त्या चित्रापुढून सरळ साधे फ़िरत फिरत जाण्याची किंवा चित्रमंदिराच्या दालनात लांब लांब टांगा टाकीत फेरफटका करण्याचीही गरज नसते. आपण जे करीत असतो, ते म्हणजे अशा पद्धतीच्या आपल्या स्वत:च्या हालचालींची कल्पना होय. थोडक्यात इत्यर्थ हा असा : एखादे चित्र पाहिल्यावर आपणास जे मिळते, तो केवळ पाहण्याचा अनुभव नसतो; किंवा विशिष्ट दृश्यमान वस्तू अंशत: पाहण्याचा आणि अंशत: कल्पिण्याचा असाही तो अनुभव नसतो; तर बेरेन्सनच्या मतानुसार तेथे अधिक महत्त्वाची गोष्ट असते. ती म्हणजे स्नायूंच्या विशिष्ट तऱ्हेच्या व्यामिश्र हालचालींचा तो एक काल्पनिक अनुभव असतो.

जेव्हा श्रीयुत बेरेन्सन आपले हे काहीसे विचित्र आणि अभिनव मत प्रथम मांडू लागले, तेव्हा लोकांनी व त्यातल्या त्यात चित्रकलेविषयी रस असणाऱ्या मंडळींनी या सर्व गोष्टी विचारात घेतल्या असतीलही, पण चित्रकलेखेरीज अन्य कलांच्या बाबतीतली साम्यस्थळे चांगलीच सुपरिचित झालेली होती. संगीत श्रवण करीत असताना आपण संगीताचा केवळ नाद म्हणजे प्रत्यक्ष ऐकू येणाऱ्या सुरांचे क्रम किंवा संयोगच ऐकत नसतो, तर श्रवणाच्या कक्षेत कसलेही अस्तित्व नसलेला असा काल्पनिक रसास्वाद, विशेषत: दृश्य आणि स्वयंचलित अनुभवांचा रसास्वाद आपण घेत असतो, हे त्यांना चांगलेच ठाऊक झालेले होते. प्रत्येकाला हेही कळून चुकले होते की, कवितेचे श्राव्य रूप घडविणारे नादच तेवढे उभे करण्याचे सामर्थ्य कवितेत नसते, तर इतर ध्वनी आणि देखावे, स्पर्शात्म आणि स्वयंचलित अनुभव, तर कधी कधी गंधसंवेदना देण्याचेही सामर्थ्य तीत असते. काव्य श्रवण करीत असताना कल्पनेच्या पातळीवर आपणास या साऱ्या गोष्टींचा लाभ होत असतो.

यावरून सूचित होते ते हे की, कलाकृतीपासून आपणास जे काही प्राप्त होते ते सदैव दोन भागांत विभागण्याजोगे असते. (१) इंद्रियनिष्ठ स्वरूपाचा वैशिष्टपूर्ण अनुभव—जशी वस्तुस्थिती असेल त्याप्रमाणे हा दृश्यात्मक किंवा श्रवणात्मक असू शकेल. (२) अविशिष्ट स्वरूपाचा काल्पनिक अनुभव—यात विशिष्ट इंद्रियनिष्ठ प्रकारात मोडणाऱ्या अनुभवांबरोबरच काल्पनिक स्वरूपाचे एकजिनसी घटक असतात; इतकेच नव्हे, तर इतरही परस्परविरोधी स्वरूपाचे घटक अंतर्भूत असतात. इंद्रियनिष्ठ पायावर आधारलेल्या विशिष्टतेपासून हा काल्पनिक अनुभव इतका दूर असतो की, त्याला संपूर्ण प्रक्रियारूप काल्पनिक अनुभव असे म्हणण्यापर्यंत आपण

पुढे जाऊ शकू.

या मुद्द्यावर एखादा अपक्व सिद्धान्तकार तारस्वरात बोलायला लागेल. 'पाहा—' तो उद्‌गारेल, 'कलेपासून दृश्य आणि श्राव्य इंद्रियसुखापलीकडे दुसरे काहीही मिळत नाही, या जुन्यापुराण्या सिद्धान्तावर आम्ही कशी बाजी उलटविली ती!' कलेचा आनंद हा काही नुसता इंद्रियनिष्ठ अनुभव नाही, तो कल्पनाजन्य अनुभवही आहे. जो माणूस गाणे नुसते ऐकण्यापेक्षा ते लक्षपूर्वक श्रवण करतो, त्याला काही नुसताच सुरांचा अनुभव येत नाही; मग ते सूर कितीही श्रुतिमधुर असोत. कल्पनेच्या पातळीवर पुढील सर्व प्रकारच्या दृश्याच्या आणि गतिमान चलनवलनांचा अनुभव घेत असतो : सागर, आकाश, तारांगण, पावसाची रिमझिम, वाऱ्याचा झोत, वादळ, निसर्गाची झुळझुळ.[७] शिवाय नर्तन, आलिंगन, लढाईची धुमश्चक्री. जी व्यक्ती एखाद्या चित्रात केवळ रंगीत आकृतिबंध पाहण्याऐवजी त्या चित्राकडे अधिक न्याहाळून पाहते, ती व्यक्ती कल्पनेच्या पातळीवर प्रासाद, निसर्गरम्य स्थळे आणि मानवी आकृती यांमधून वावरत असते. यातून ओघानेच निष्पन्न काय होते? उघड उघड हेच : कलाकृतीचा रसास्वाद घेण्याची क्षमता अंगी असणारी अशी जी व्यक्ती असते, तिच्या दृष्टीने कलाकृतीचे मूल्य तिच्यामध्ये जे इंद्रियनिष्ठ घटक प्रत्यक्ष असतात, त्या घटकांपासून मिळणाऱ्या आनंदात नसते; तर इंद्रियनिष्ठ घटक तिच्या मनात काल्पनिक पातळीवर जी आनंदाची जागृती करतात, त्यात ते असते. कलाकृती या फक्त एकाच साध्याचे साधन असतात. आणि ते साध्य म्हणजे आपल्याला आस्वाद घेण्याची शक्यता उपलब्ध करून देणारा समग्र स्वरूपाचा जो कल्पनाजन्य अनुभव असतो, तेच होय.'

कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताला पूर्वपदावर स्थिर करण्याचा हा प्रयत्न पुढील दोन गोष्टींतील भेद स्पष्ट करण्यावर अवलंबून असतो. कलावंताने कलाकृतीच्या ठायी साक्षात आणल्यामुळे आपणाला आढळून येणारे असे इंद्रियनिष्ठ गुण आणि प्रत्यक्ष कलाकृतीत न आढळणारे पण आपण स्वत:च्या अनुभव भांडारातून तसेच कल्पनेच्या बळावर तिच्यात आयात केलेले असे काहीतरी. पहिल्याची संकल्पना वस्तुनिष्ठ म्हणून, म्हणजे कलाकृतीशी न्याय्यपणे निगडित अशा स्वरूपात केली जाते, जर दुसऱ्याची आत्मनिष्ठ म्हणून म्हणजे कलाकृतीचा अंगभूत गुणधर्म म्हणून नव्हे, तर आपण तिचे चिंतन करीत असताना ज्या प्रक्रिया मनात चालू असतात, त्यांचा गुणधर्म म्हणूनच ती संकल्पना घडवली जात असते. तेव्हा चिंतनाच्या या वैशिष्ट्यपूर्ण मूल्याची संकल्पना पहिल्यात नसते, तर ती दुसऱ्यात असते. आपल्या इंद्रियांचा उपयोग करू शकणारा माणूस चित्रातील सर्वच्या सर्व रंग वा आकार पाहू शकतो व ज्या सुरांची एखादी सिंफनी सिद्ध होते, ते सारे सूर ऐकू शकतो. परंतु एवढ्यामुळे तो सौंदर्यात्म अनुभवाचा आस्वाद घेत आहे, असे म्हणता येत नाही. त्यासाठी त्याने आपल्या

कल्पनेचा उपयोग केलाच पाहिजे; आणि अशा रीतीने संवेदनांनी प्राप्त करून दिलेल्या अनुभवाच्या पहिल्या भागाकडून कल्पनेद्वारा ज्याची रचना होत असते, अशा दुसऱ्या भागाकडे त्याने वाटचाल केली पाहिजे.

वास्तववादी तत्त्वज्ञांची ही अशी भूमिका दिसते की ते ज्याला सौंदर्य म्हणून संबोधितात, ते त्यांच्या मते 'व्यक्तिनिष्ठ' असते. संगीताचे श्रवण करीत असताना किंवा चित्र पाहत असताना येणाऱ्या अनुभवाचे विशिष्ट मूल्य हे त्या त्या वस्तूंमध्येच असणाऱ्या अशा ज्या गोष्टी आपणास प्राप्त होतात, त्यामध्ये असत नाही किंवा त्यांच्या 'वस्तुनिष्ठ स्वरूपाच्या आकलना'त असत नाही, तर ते मूल्य त्यांच्या संपर्काने चेतविल्या गेलेल्या आपल्या स्वत:च्या विशिष्ट स्वरूपाच्या मुक्त क्रियांपासून प्राप्त होत असते, असे त्यांना वाटत असते. खरोखर या क्रियांमध्येच ते मूल्य वसत असते आणि आपण जरी (प्रोफेसर अलेक्झांडरच्या शब्दांत) संगीताच्या आणि चित्राच्या 'माथी हे मारीत' असलो, तरी त्यांचा संबंध त्यांच्याशी नसतो, तो आपल्याशीच असतो.[८]

परंतु आपल्याला या भूमिकेवर स्थिर होता येणे शक्य नाही. आपल्याला जे आढळून येते आणि खुद्द आपण जे बरोबर घेऊन येतो, या दोहोंतील भेद अगदी भाबडा आहे. त्याकडे आपण कलावंताच्या दृष्टिकोणातून पाहूया. कलावंत आपल्याला एका चित्राची प्राप्ती करून देत असतो. आताच विवरण केले त्या तत्त्वानुसार सदर चित्रात त्याने विशिष्ट रंग वापरले आणि आपण नुसते डोळे उघडून त्या चित्राकडे पाहिले, तरी आपणास ते रंग तेथे दिसतील. त्याने ते चित्र रंगविण्यात एवढेच काय ते केलेले होते काय? नक्कीच नाही. त्याने जेव्हा ते चित्र रंगविले, तेव्हा त्याच्या गाठीला असणारा अनुभव, त्याने चित्रफलकावर जे रंग लावले होते, ते नुसते पाहण्याच्या अनुभवाहून अगदी वेगळा होता. तो समग्र कृतीचा एक काल्पनिक अनुभव असतो. आपण चित्राकडे पाहताना ज्या प्रकारचा अनुभव स्वत:साठी पुनर्रचित करून घेतो, थोड्याफार तशाच स्वरूपाचा तो अनुभव असतो. चित्र कसे रंगवावे, हे जर त्याला माहीत असेल आणि चित्राकडे कसे पाहावे, हे जर आपल्याला माहीत असेल, तर त्याचा काल्पनिक अनुभव यांमधील साम्य हे त्या चित्रात त्याने पाहिलेले रंग आणि आपण पाहिलेले रंग यांतील साम्याशी निदानपक्षी मिळतेजुळते असेल. कदाचित ते साम्य अधिक निकटचेही असू शकेल. परंतु चित्र रंगवीत असताना त्याने ज्या काल्पनिक अनुभवाचा आस्वाद घेतला, तसाच काल्पनिक आस्वाद त्याच्या त्या समग्र कृतीपासून चित्र पाहत असताना आपणालाही आपल्या कल्पनेच्या पातळीवर प्राप्त व्हावा, अशा तऱ्हेने जर का त्याने ते चित्र रंगविलेले असेल, तर मग आपण स्वत:चा अनुभव त्या चित्राप्रत घेऊन जात असतो. तसेच आपणास तेथे तो आढळत नसतो, या म्हणण्यात मुळीच तथ्यांश नाही. आपण असे जर का कलावंताला सांगितले,

तर तो आपल्याला हसेल आणि आश्वासनपूर्वक सांगेल की, त्या चित्रातून जो अर्थ अभिप्रेत असल्याचा तुम्हाला विश्वास वाटतो, नेमका तोच अर्थ त्या चित्रात मी रेखाटलेला आहे.

तो अनुभव आपण स्वत:बरोबर घेऊन येतो, या म्हणण्यातही तथ्य आहे हे नि:संशय. चित्रात आपण जे काही शोधून काढतो. ते आपल्या ठायी केवळ आपातत : घडलेले नसते. ते आपण स्वत: घडविलेले काहीतरी असते आणि आपण ते घडवितो याचे कारण ते घडविण्यास आपणच लायक असतो. जो काल्पनिक अनुभव चित्रापासून आपल्याला मिळत असतो, तो अनुभव, ते चित्र ज्या प्रकारचा अनुभव चेतविण्याच्या बाबतीत समर्थ असते, त्या प्रकारचाच केवळ नसतो, तर ज्या जातीचा अनुभव घेण्यास आपण समर्थ असतो, त्या जातीचा तो असतो. परंतु रंगांच्याही बाबतीत हेच लागू होते. आपण उदासीन राहूनही आढळावेत, असे काही रंग चित्रकाराने त्यां चित्रात योजिलेले नसतात. चित्र रंगविण्याचे कार्य त्याने केलेले आहे आणि ते करीत असताना अमुकच रंग अस्तित्वात येतील हे त्याने पाहिले आहे. नंतर चित्राकडे पाहताना आपणास जर का तेच रंग दिसले, तर रंगविषयक आलोकाची आपली क्षमता त्याच्यासारखीच आहे, हेच त्याचे कारण असेल. आपल्या इंद्रियव्यापाराबाहेरचे कसलेही रंग आपणास मुळी दिसता कामा नयेत.

अशा रीतीने अनुभवाच्या या दोन भागांमध्ये आपण जो विरोध कल्पितो, तसा तो मुळात तरी नाही. त्या अनुभवाचा इंद्रियनिष्ठ भाग आपणास तिथे आढळतो आणि काल्पनिक भाग आपण स्वत: तेथे घेऊन येतो किंवा इंद्रियनिष्ठ भाग 'कलाकृती'त वस्तुनिष्ठपणे 'अंगभूत'च असतो आणि काल्पनिक भाग हा व्यक्तिनिष्ठ म्हणजे एखाद्या गोष्टीच्या अंगभूत गुणधर्माहून भिन्न असणारा असा एक जाणिवेचा प्रकार असतो, असे म्हणण्यास सबळ असा कोणताच पुरावा नाही. आपणास चित्रात रंग आढळतात हे खरे; परंतु आपले डोळे क्रियाशीलपणे वापरले जात असतात, म्हणूनच ते तेथे आढळत असतात. आपण जे पाहावे अशी चित्रकाराची इच्छा असते, ते पाहण्यास उपयोगी पडतील, अशा तऱ्हेचे डोळे आपणास लाभलेले असतात. एखादी रंगांधळी व्यक्ती ते कधीच पाहू शकली नसती. आपली दृक्क्षमता आपण बरोबर आणतो आणि मगच रंगाद्वारे जे व्यक्त केलेले असते, ते आपणास आढळून येते. तद्वतच आपण आपली कल्पनाशक्ती बरोबर आणीत असतो आणि रंग जे व्यक्त करतात, ते आपणास आढळून येते. शब्दश: सांगायचे तर चित्रकाराने चित्रात रंग भरलेले असतात, म्हणून ते आपणास चित्रात दिसतात. म्हणजेच त्या समग्र प्रक्रियेचा काल्पनिक अनुभव तेथे आभिव्यक्त होत असतो.

या चर्चेच्या अनुषंगाने कलाकृती म्हणजे काय, या प्रश्नाचे उत्तर देण्याचा आपण

जो प्रयत्न केलेला आहे, त्याचे संक्षेपाने समालोचन करूया. उदाहरणार्थ, एखादी संगीतरचना म्हणजे खरोखर काय चीज असते?

(१) कला ही एक कारागिरी असते, या व्याज-सौंदर्यशास्त्रीय अर्थाने एखादी संगीतरचना ही एक श्राव्य स्वरमालिका असते. मनोवैज्ञानिक व 'वास्तववादी' सौंदर्यशास्त्रज्ञांची कल्पना या तथाकथित व्याज-सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनेपलीकडे गेलेली नाही, हे आता आपण पाहू शकतो.

(२) 'कलाकृती' ही जर खरी कलाकृती असेल, तर एखादी संगीतरचना ही काही केवळ श्राव्य गोष्ट असत नाही, तर संपूर्णपणे संगीतकाराच्या डोक्यात आस्तित्वात असणारी अशी काहीतरी गोष्ट असते.

(३) काही एका मर्यादेपर्यंत ही रचना संपूर्णपणे संगीतकाराच्या (अर्थात श्रोतृवर्ग आणि त्याचबरोबर संगीतकार या नावाखाली येणारा गीतरचनाकार) डोक्यात अस्तित्वात असली पाहिजे. कारण तो जे प्रत्यक्ष ऐकत असतो, त्यात त्याची कल्पनाशक्ती भर घालीत असते, पुस्त्यादुरुस्त्या करीत असते आणि गाळागाळही करीत असते.

(४) एक कलाकृती म्हणून तो ज्या संगीताचा प्रत्यक्ष आस्वाद घेतो, ते संगीत इंद्रियनिष्ठ रीतीने किंवा प्रत्यक्ष रीतीने ऐकले जात नसते. ती एक काल्पनिक स्तरावरील गोष्ट असते.

(५) परंतु तो काही काल्पनिक ध्वनी नसतो. (चित्राच्या बाबतीत काहीतरी काल्पनिक रंगाचे असे ते आकृतिबंध नसतात इत्यादी). समग्र क्रियेचा तो एक काल्पनिक अनुभव असतो.

(६) अशा रीतीने खरी कलाकृती ही एक समग्र कृती असते; तिचा आस्वाद घेणारी व्यक्ती कल्पनेचा वापर करून तिचे आकलन करून घेत असते वा तिची जाणीव करून घेत असते.

७.७ दुसऱ्या विभागाच्या दिशेने प्रस्थान

या प्रकरणातील तसेच मागील प्रकरणातील निष्कर्ष संकलित केल्यास पुढील फलित हाती लागते.

स्वत:साठी काल्पनिक अनुभव किंवा काल्पनिक कृती यांची निर्मिती करून आपण आपल्या भावना अभिव्यक्त करीत असतो आणि आपण जिला कला म्हणून संबोधित असतो, ती हीच होय.

या सूत्राचा अर्थ काय, हे अद्याप आपणास अवगत झालेले नाही. आपण त्यातील

शब्दाशब्दांवर टिप्पणी लिहू शकतो, परंतु त्यायोगे भावी गैरसमजुतींना मात्र वाव करून देतो. ज्या निर्मितिप्रक्रियेचे स्वरूप तांत्रिक नाही, अशा प्रक्रियेचा वाचक शब्द म्हणजे 'सर्जन' ['स्वत:साठी काल्पनिक अनुभव' यातल्या] 'स्वत:साठी' या शब्दामधून 'इतरांसाठी' हा भाव वगळलेला नाही; उलटपक्षी, तात्त्विकदृष्ट्या तरी तो त्यातच समाविष्ट असल्याचे दिसून येते. 'काल्पनिक' याचा अर्थ काहीतरी 'मानीव वास्तवासारखा' असा तो सुतराम नसतो. किंवा कल्पना करणाऱ्या व्यक्तींची एक खाजगी अशी चीज असेही त्या शब्दाद्वारे ध्वनित होत नाही. तो 'अनुभव किंवा प्रक्रिया' ही इंद्रियनिष्ठ वाटत नाही; तसेच कोणत्याही प्रकारे विशेष स्वरूपाची ती असते असेही नाही. समग्र आत्मिक व्यक्तित्व जिच्यामध्ये गुंतून गेलेले असते, अशा प्रकारची ती एक सर्वसाधारण प्रक्रिया असते. भावनांची 'अभिव्यक्ती' आणि त्यांचे उद्दीपन या गोष्टी खात्रीने एक नव्हेत. अभिव्यक्त होण्यापूर्वी आपल्या ठायी भावना असते, परंतु जसजशी आपण ती अभिव्यक्त करीत असतो, तसतशी तिला वेगळ्या प्रकारची भावनिक डूब देत असतो. म्हणून एका अर्थाने जे अभिव्यक्त होते, त्याचे सर्जन अभिव्यक्ती करीत असते, कारण ही भावना रंगाची डूब आणि तत्सम अन्य सर्व काही यांसह जोपर्यंत अभिव्यक्त रूप घेत असते तोपर्यंतच फक्त ती अस्तित्वात असते. सरतेशेवटी ज्या विशिष्ट प्रसंगाविषयी आपण बोलत असतो, त्या प्रकारची गोष्ट अभिव्यक्त झाली, असे आपणास अभिप्रेत असल्याशिवाय ती भावना कोणती आहे, हे काही आपण सांगू शकत नाही.

येथवर अंगीकारलेल्या पद्धतीनुसार आपल्या हाती निष्कर्ष येतो, तो एवढाच. जे हरेक व्यक्तीला माहीत असते, त्याची केवळ पुनरावृत्ती करण्याचाच आतापर्यंत आपण प्रयत्न केला. हरेक व्यक्तीला म्हणण्याचा इत्यर्थ, कलेच्या हाताळणीचा तसेच खरी कला आणि मिथ्यारोपित कला यांत भेद करण्याचा सराव असलेल्या प्रत्येक व्यक्तीला, असा आहे. येथून पुढे मात्र आपण वेगळ्या दिशेने विचार करावयास प्रारंभ केला पाहिजे. आपल्यासमोर असणाऱ्या समस्या तीन आहेत; त्या म्हणजे उपरिनिर्दिष्ट सूत्रातील तीन अज्ञात घटक होत. कल्पना म्हणजे काय, हे आपणास माहीत नाही; भावना म्हणजे काय, हे आपणास माहीत नाही. तसेच कल्पना भावनाभिव्यक्ती करते, या शब्दांत जे वर्णन केले जाते, त्यातील कल्पना नि भावना यांच्या परस्परसंबंधाचे स्वरूप आपणास माहीत नाही.

सौंदर्यात्म अनुभवांच्या खास लक्षणांवर आपले अवधान केंद्रित करून आपण या समस्यांची हाताळणी करता कामा नये; तर आपला दृष्टिकोण शक्य तितका व्यापक ठेवून त्यांची हाताळणी केली पाहिजे. (आपण येथून पुढे वेगळ्या दिशेने विचार करणे अवश्य आहे, असे जे मी म्हटले, ते याच अर्थाने). आपला दृष्टिकोण एवढा व्यापक

असायला हवा की, समग्र अनुभवाची सर्वसामान्य लक्षणे त्यात समाविष्ट झाली पाहिजेत. कला या संज्ञेचा यथार्थ प्रयोग करणे आणि तिच्या व्याख्येच्या समस्येला हात घालणे या प्राथमिक कार्यापलीकडे प्रगती करण्याची उमेद बाळगण्याचा तोच एकमात्र मार्ग आहे, हे प्रास्ताविक प्रकरणात विशद केलेलेच होते.

म्हणून दुसऱ्या विभागात मी नव्यानेच प्रारंभ करणार आहे. ख्यातनाम तत्त्वज्ञांनी जे आधीच सांगून ठेवले आहे, त्याचा अधिक विकास करून कल्पनाशक्तीविषयी एक सिद्धान्त मांडण्याचा आणि समग्र अनुभवाच्या संरचनेत तिचे स्थान ठरविण्याचा मी प्रयत्न करणार आहे. तसे करीत असताना पहिल्या विभागात अंतर्भूत झालेल्या कोणत्याही गोष्टीचा उपयोग मी करणार नाही. पहिल्या विभागात केवळ वरवर खरवडून जो मुद्दा मी थोडाफार स्वच्छ केला होता त्याच मुद्द्याकडे जणूकाही एखादा बोगदा खोदत खोदत जावे, तसा अगदी निराळ्या दिशेने मार्ग काढीत मी पुढे जाणार आहे. या दोन मार्गांनी समस्येचा वेध घेण्याची प्रक्रिया जेव्हा पूर्ण होईल, तेव्हा ते मार्ग एकमेकांना येऊन मिळतील आणि त्यांच्या एकत्र सुसूत्रीकरणातून तिसऱ्या विभागात जो कलेचा सिद्धान्त मांडला जावयाचा आहे, तो निष्पन्न होईल.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.१४८] मी अगदी चांगल्या समजुतदार लोकांविषयी बोलतो आहे. आता असेही काही दुसरे लोक आहेत की, त्यांच्यापैकी काहींनी या विधानाला मान्यता दिलेली नाही. एखादे माकड टंकलेखन यंत्रापाशी पुरेसा दीर्घकाळ चाळे करीत बसले नि त्याने अक्षरकळा स्वैरपणे दाबल्या, तर विशिष्ट कालावधीनंतर त्या माकडाकडून शुद्ध योगायोगाने शेक्सपियरच्या संपूर्ण संहितेची निर्मिती होऊ शकेल, ही हिशेबात बसणारी संभाव्य गोष्ट आहे, हे त्यांनी निदर्शनास आणून दिलेले आहे. आता ही संभाव्यता पैज लावण्याइतकी शक्य कोटीतली होण्यासाठी किती काळ लागेल याचे गणित एखाद्या रिकामटेकड्या वाचकाने करमणूक म्हणून करून पाहावे. परंतु शेक्सपियरची 'ग्रंथरचना' म्हणून मथळा धारण करणाऱ्या ग्रंथातील पानापानांवर मुद्रित झालेल्या अक्षरश्रेणी पाहून एखाद्या व्यक्तीला खूण पटल्याने तिची जी साक्षात्कारी मनोवस्था होईल, तीत या सूचनेचे मर्म साठवलेले आहे. आणि अशी व्यक्ती जो विचार करते अर्थात (जर ती विचार करते असे म्हणणे शक्य असेल तर) दहा हजार वर्षांनंतरच्या एखाद्या उत्खननशास्त्रज्ञाने ईजिप्तच्या वाळवंटातून शेक्सपियरची संपूर्ण संहिता शोधून वर काढली, पण त्याला इंग्रजीचा गंध नसल्याने एक शब्दही वाचणे शक्य नसले, तरी त्याच्यापाशी शेक्सपियरच्या काव्यनाटकादी कृती मात्र जरूर असतील.

२. [पृ.१४९] रॉबर्ट ग्रेव्हज् (*पोएटिक अनरीझन,* १९२५) : हा या देशामधील [इंग्लंडमधील] जवळ जवळ एकमेव लेखक वा कलावंत असा दिसतो की जो मनोवैज्ञानिकांना पाठिंबा देण्यात अग्रेसर आहे. एकंदरीत पाहता, जे लोक या सिद्धान्ताचा प्रसार चालू ठेवीत असतात, त्यांच्या पात्रतेविषयी वाङ्मयक्षेत्रातील मंडळींचे मत आय. ए. रिचर्डसनकडून पुरेसे प्रातिनिधिकपणे मांडले गेले आहे. लिओनार्डो द विन्चीवरील फ्रॉइडच्या किंवा गटेवरील

युंगच्या (उदाहरणार्थ, द *सायकॉलॉजी ऑफ दि अनकॉन्शस*, पृ. ३०५) प्रसिद्ध झालेल्या लेखावरून निर्णय करावयाचा तर ही मनोविश्लेषणकार मंडळी समीक्षक म्हणून विशेषच थिटी ठरतात. (*प्रिन्सिपल ऑफ लिटररि क्रिटीसिझम* आवृत्ती ५वी, १९३४, पृ. २९-३०).

३. [पृ.१५९] पुढे प्रकरण १३ छेदक १३.१ मध्ये या मुद्द्याचा अधिक खुलासा केला आहे. कल्पिलेले असे जे जे काही असते, ते सत्य वा असत्य नसतेच, या विधानाला काहीएक मुरड घालावी लागेल. माझ्या पहिल्या विभागात मी जे जे सांगत आहे, ते ते सर्व सांगूनसवरूनच तात्पुरते आहे; तिसरा विभाग सुरू होईपर्यंत माझा स्वत:चा कलाविषयक सिद्धान्त मांडला गेलेला नसेल, हे वाचकांनी ध्यानात ठेवलेले असेल अशी मी आशा बाळगून आहे.

४. [पृ.१६१] सौंदर्यात्म अनुभवाला 'कल्पनाशक्तीची सुखे' असे संबोधण्याची प्रथा, मला वाटते, ॲडिसनइतकी तरी जुनी आहे. कला म्हणजे कल्पनाशक्ती हा तात्त्विक सिद्धान्त ॲडिसनच्या समकालीन विको[भा१०] याच्याइतका जुना आहे.

५. [पृ.१६८] ही गोष्ट उवेडेल प्राईस या गृहस्थांच्या फार पूर्वी म्हणजे इ.स. १८०१ सालीच ध्यानात आलेली होती. 'मी अशा एखाद्या भावी काळातील माणसाची कल्पना करू शकतो की, जो संवेदनाविरहित असेल; कारण असे की, त्याला विविध प्रकारे संस्कारित केलेल्या प्रकाशाखेरीज दुसरे काहीच पाहण्याची शक्ती असणार नाही.' (*डायलॉग ऑन द डिस्टिंक्ट कॅरक्टर्स* ऑफ द पिक्चरस्क ॲण्ड ब्युटिफूल.)

६. [पृ.१६९] चित्राची समपातळी 'अंतर्धान पावली' या कारणास्तव जे आधुनिक कलावंत सिझानीच्या तत्त्वांचा स्वीकार करण्यास शिकले होते आणि त्याने स्वत: या कलावंतांना ज्या कक्षेपर्यंत पुढे नेले होते, त्याच्यापुढे आपली फलिते त्यांनी नेली आणि एक पाऊल तरी पुढची प्रगती ते गाठू शकले होते. आलोकतारतम्यसुद्धा (एखाद्या बुडत्या व्यक्तीने अगदी नकळत आणि आकस्मिक झटका आल्याप्रमाणे डोरकाठी घट्ट पकडावी, तसा सर्वसामान्य माणूस चित्राच्या समपातळीला घट्ट पकडून ठेवणारा असतो, त्यामुळे त्याच्या दृष्टीने तर ही गोष्ट म्हणजे भलतेच कुभांड!) अंतर्धान पावले आहे. रस्त्यावरील सर्वसाधारण माणसाला असे वाटत असते की, या आधुनिक मंडळींना रेखाटन जमतच नाही, म्हणून हे घडत आहे. आता हे असे वाटणे म्हणजे जे तरुण रॉयल एअर फोर्समध्ये भरती होऊन आकाशसंचाराची जीवनवृत्ती पत्करतात, ती त्यांना चालता येत नसल्यामुळेच होय, असे समजण्यापैकीच ठरते.

आलोकतारतम्य आणि चित्राची समपातळी यासंबंधीच्या विवेचनाला पुस्तीवजा टिपण : चित्र हे सशरीर गोष्ट असल्याने अर्थातच त्याची हाताळणी करीत असताना त्याला एक 'समपातळी' असते, हे कोणालाही जाणवते. परंतु एक कलाकृती या नात्याने दूर उभा राहून माणूस त्याच्याकडे पाहत असतो. तुम्ही जेव्हा असे करीत असता तेव्हा संवेदनेद्वारे जे काही तुम्हाला प्राप्त होते, त्यात चित्राची समपातळी तुमच्या समोर निखालसच असत नाही. (आणि तशी ती असली, तरी तुम्ही 'कंल्पनेच्या पातळीवर ती 'नाकारू' शकता!). स्पर्शात्मक (किंवा अधिक नेमके सांगायचे तर स्वयंचलित कल्पनाशक्तीच्या साधनानिशी

जाणवलेली एक काल्पनिक गोष्ट म्हणूनच केवळ ती तुमच्यासमोर असते. हे करण्यामागे जी फक्त सार्वत्रिक स्वरूपाची कारणे असतात, ती असौंदर्यात्मक अशी असतात. एक सशरीर गोष्ट म्हणून त्या चित्राशी तुमचे जे नाते जडते, त्याच्याशी ती निगडित असतात. जेव्हा तुम्ही सौंदर्यात्म दृष्टिकोणातून त्याच्याकडे पाहता तेव्हा ती कारणे अंतर्धान पावतात. परंतु काही विशिष्ट परिस्थितीमध्ये असे करण्यामागे खरीखुरी सौंदर्यात्मक कारणेही असू शकतात. ती खालीलप्रमाणे होत.

आलोकतारतम्याचे मूळ (की जे चित्राची समपातळी संकल्पिण्याचे तार्किक फलित असते) उपयोजनाशी जे निगडित करण्यात आले, ते वास्तुकलेतील एक पूरक गोष्ट म्हणूनच होय. जर घराच्या अंतर्भागाचा आकार सौंदर्यात्म दृष्टीने पाहण्यासाठी तयार झालेला असेल आणि त्यातील एखाद्या दालनातील भिंतीवर सौंदर्यात्म दृष्टीने पाहिले जावे, म्हणून चित्र रंगविलेले असेल, तसेच या दोन अनुभवांची एक मूस व्हावी, या हेतूने ते निर्माण झालेले असतील, तरच (अन्यथा नव्हे). तेथे भिंतीची समपातळी हा वास्तुकलात्मक आकृतिबंधाचा अंगभूत घटक ठरत असल्यामुळे ते चित्र अशा पद्धतीने रंगविले पाहिजे की, प्रेक्षकाची कल्पना भिंतीच्या समपातळीकडे आकर्षित व्हावी व तिच्यापासून दूर जाऊ नये. त्यामुळेच विद्येच्या पुनरुज्जीवनाच्या काळातील चित्रकारांनी गृह-सजावटकार म्हणून जेव्हा कार्य केले, तेव्हा त्यांनी प्राचीन जगतातील पॉम्पी आणि अन्य स्थळींच्या गृह-सजावटकारांनी आलोकतारतम्याची जी पद्धती आधीच पुरस्कारिलेली होती, त्या पद्धतीचे पुनरुज्जीवन आणि सूक्ष्म विकसन केले. हालविण्याजोग्या चित्रांच्या संदर्भात आलोकतारतम्य म्हणजे निव्वळ एक पढीक तंत्रच ठरते.

७. [पृ.१७२] अर्नेस्ट न्यूमन, 'प्रोग्रॅम म्युझिक', *म्युझिकल स्टडीज्* (१९०५) पृ. १०९.

८. [पृ.१७३] पाहा : अलेक्झांडर, *Beauty and other forms of value* (१९३३), पृ. २५-२६; कॅरिट, *What is Beauty* (१९३२), प्र. ४. प्रोफेसर अलेक्झांडर यांचेही 'सौंदर्याची वस्तुनिष्ठता' या मथळ्याचे एक प्रकरण आहे, हे मी विसरलेलो नाही. (पूर्वोक्त प्र. १०.)

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.१४९] ग्रँट ॲलन (१८४८-१८९९) : इंग्लिश मनोवैज्ञानिक व लेखक.

भा२. [पृ.१५१] थोरला शँडी : स्टर्न यांच्या *ट्रिस्ट्रम शँडी* या कादंबरीच्या निवेदकाच्या वडिलांचे पात्र.

भा३. [पृ.१६६] *sforzando* : (उच्चार 'स्फॉट्सँडउ') 'जोरात वाजविणे' अशी सूचना देण्यासाठी पाश्चात्त्य संगीताच्या लेखनपद्धतीमध्ये वापरले जाणारे चिन्ह; संक्षिप्त रूप *sf* वा *sfz*.

Sostenuto : (उच्चार 'सॉस्टन्यूटउ') 'सारख्या लयीन स्वर वाजवत राहणे' अशी सूचना देण्यासाठी पाश्चात्त्य संगीताच्या लेखनपद्धतीमध्ये वापरले जाणारे चिन्ह.

F, G इ. : पाश्चात्त्य संगीतलेखनात स्वरांसाठी वापरली जाणारी चिन्हे; भारतीय संगीताच्या सप्तकात जसे सा, रे, ग, म, प, ध, नि असे स्वर असतात त्याप्रमाणे

पाश्चात्त्य संगीताच्या सप्तकामध्ये C, D, E, F, G, A, B हे स्वर असतात.

भा४. [पृ.१६८] पॉल सेझन (१८३९-१९०६) : फ्रेंच चित्रकार; पिकासोचा पूर्वसूरी मानला जातो.

भा५. [पृ.१६८] जॉन सेल कॉटमन (१७८२-१८४२) : इंग्लंडमधील चित्रकलेच्या नॉर्विच प्रणालीचा प्रमुख चित्रकार.

भा६. [पृ.१६८] फ्रँक ब्रँगविन (१८६७-१९५६) : इंग्लिश चित्रकार; याच्या अनेक रंगचित्रांमध्ये व कोरीव चित्रांमध्ये 'पूल' हा विषय हाताळलेला आहे; *The Bridge* आणि *A Book of Bridge* अशा पुस्तकांमधून ही चित्रे संकलित झालेली आहेत.

भा७. [पृ.१६९] वर्नन ब्लेक (१८७५-१९३०) : शिल्पकार.

भा८. [पृ.१६९] बर्नर्ड बेरेन्सन (१८६५-१९५९) : अमेरिकन कला-समीक्षक.

भा९. [पृ.१६९] मॅसॅशिओ (१४०१-२८?) : इटालिअन चित्रकार; इटालिअन रेनेसन्सकाळातील आघाडीचा कलावंत.

भा१०. [पृ.१७८] जोसफ ॲडिसन (१६७२-१७१९) : इंग्लिश पत्रकार व लेखक; *द स्पेक्टेटर* (१७११-१७१२, १७१४) आणि *द टॅटलर* (१७०९-१७११) या नियतकालिकांचा संपादक.



विभाग दोन
कल्पनाशक्तीचा सिद्धान्त

८. विचार आणि संवेदना

८.१. उभयतांमधील विरोध

आपण स्वत:च्या अनुभवासंबंधी चिंतन करू लागलो की, आपल्यासमोर त्याचे एकूण जे सारे पैलू येतात, त्यांपैकी विचार आणि संवेदना यांतील विरोध जेवढा आपणास सुपरिचित असतो, तेवढा दुसरा कोणताही पैलू असत नाही. या दोहोंमधील या विरोधाची काही लक्षणे पुढे मांडण्याचा प्रयत्न करणार आहे.

पहिला विरोध असा की, जिला विचारांची द्विध्रुवात्मकता म्हणता येईल, तिच्या तुलनेने जाणिवेत एक प्रकारचा साधेपणा असतो. आपण जेव्हा विचार करीत असतो तेव्हा ते कार्य चांगल्या वा वाईट रीतीने, यशस्वी वा अयशस्वी रीतीने करणे यांच्यातील भेदाविषयी आपणास कमी-अधिक प्रमाणात भान असते. बरोबर आणि चूक, चांगले आणि वाईट, खरे आणि खोटे यांमधील भेद ही अशा द्विध्रुवात्मकतेची खास उदाहरणे होत. यांपैकी कोणतेही उदाहरण विचारशील जीवाच्या अनुभवाविना उत्पन्न होऊच शकणार नाही, हे उघड आहे. ही उदाहरणे भेदवाचक आहेत किंवा परस्परविरोधी आहेत, हेच काही केवळ या गोष्टीचे कारण नाही. भेद वा विरोध निखळ जाणिवेतूनसुद्धा उद्भवणे शक्य असते. उदाहरणार्थ, तांबडा व निळा, उष्ण व थंड किंवा सुखद व दु:खद यांतील परस्परविरोध. ज्या भेदाच्या वा विरोधाच्या कारणास्तव विचार हा द्विध्रुवात्मक असतो, असे मी म्हणत आहे, ते कारण भेद वा विरोध यांहून अगदी भिन्न आहे. विचाराच्या बाबतीत गैरविचार किंवा भ्रामक विचार होण्याचा जो प्रकार घडतो, त्याच्याशी जुळणारे संवेदनेमध्ये काहीसुद्धा नसते. अशा घडून येणाऱ्या प्रकाराचे सार्वत्रिक नाव अपयश हेच. अपयश आणि त्याविरुद्ध यश, या उभय गोष्टींतून ध्वनित होते ते हे की, जे कार्य यशस्वी वा अयशस्वी होते, त्या कार्याचा अर्थ 'काहीतरी करणे' असा नसून 'काहीतरी करण्याचा प्रयत्न करणे' असा असतो. येथे 'प्रयत्न करणे' या वाक्प्रयोगाने ज्याला प्रेरक हेतू म्हणतात, त्याचा निर्देश केलेला नाही; तर निश्चित स्वरूपाची कार्ये घडवून आणू पाहणाऱ्या क्रियेचा निर्देश केलेला आहे, आणि तसे करताना जे मानदंड वा कसोट्या ही क्रिया आपली आपल्यावर घालून घेत असते, त्यांच्या निकषावर ती यशापयशाचा निर्णयही करीत असते.

दुसरी गोष्ट म्हणजे ज्याला विचारांची प्रसिद्धी असे म्हणता येईल, त्याच्या अगदी विरोधी असा विशिष्ट खाजगीपणा संवेदनांबाबत असतो. रस्त्यातील शंभर माणसांपैकी सर्वांना थंडी वाजत असेल, परंतु प्रत्येकाची याविषयीची संवेदना स्वत:पुरती खाजगी स्वरूपाची असते. आता उष्णतामापकानुसार २२ अंश फॅरॅनाइट तापमान दर्शविले जात आहे, असा विचार सर्वांनीच केल्यास तेथे ते सारेजण एकच विचार करीत असतात. हा विचार त्या सर्वांच्या बाबतीत सार्वजनिक स्वरूपाचाच असतो. येथे विचार करण्याची क्रिया ही सर्वस्वी खाजगी असेल किंवा नसेलही; परंतु विचार म्हणजे कशाचा तरी विचार करणे असे मानले तर त्या कशाचा तरी विचार करण्याची क्रिया म्हणजे विचार नव्हे. तसेच संवेदना म्हणजे कशाची तरी संवेदना होणे असे मानले तर त्या कशाची तरी संवेदना होण्याची क्रिया म्हणजे संवेदना नव्हे. मागील परिच्छेदात संवेदनेची क्रिया आणि विचारांची क्रिया यांतील भेदाकडे लक्ष वेधले आहे. आता या परिच्छेदात आपल्याला ज्याची संवेदना झाली आणि आपण जो विचार करतो, त्या उभयतांतील भेद मी दर्शवीत आहे. आपल्या त्या शंभर व्यक्तींना थंडी म्हणून जिची संवेदना होते तिथे दहा अंशापर्यंत हिमवत्ता असण्याची वस्तुस्थिती असणार नाही. तसेच सदर वस्तुस्थितीमुळे घडलेली अशी काही ती गोष्ट असेल. कारण त्या लोकांपैकी एखादा माणूस जर का नुकताच अधिक थंड हवेच्या ठिकाणी राहून आलेला असेल, तर त्याला त्या भौतिक परिस्थितीत थंडी जाणवणारसुद्धा नाही. ती त्यांना झालेली केवळ एक संवेदना असते. किंबहुना त्यांच्यापैकी प्रत्येक व्यक्तीला खाजगी रीतीने जाणवणाऱ्या त्या शंभर भिन्न भिन्न संवेदना असतात. ज्या व्यक्तीला थंडी जाणवलेली असते, तिची ती खाजगी संवेदना असते. बाकीच्या अन्य व्यक्तींप्रमाणेच हरेक व्यक्तीला संवेदना असते. बाकीच्या अन्य व्यक्तींप्रमाणेच हरेक व्यक्तीला आपापल्या परीने ती वेगळी जाणवलेली असते. परंतु दहा अंशाची हिमवत्ता आहे ही 'वस्तुस्थिती', 'विधान' किंवा 'विचार' म्हणजे काही शंभर निरनिराळ्या स्वरूपाच्या 'वस्तुस्थिती', 'विधाने', वा 'विचार' नव्हेत. शंभर निरनिराळ्या व्यक्ती जे 'कल्पितात', 'मान्य करतात' किंवा ज्याचा 'विचार करतात' अशी ती एकच एक 'वस्तुस्थिती', 'विधान', किंवा 'विचार' असतो. निरनिराळ्या लोकांना जे जाणवेल किंवा निरनिराळे लोक जो विचार करतील, त्यातील संबंधाविषयी येथे जे काही सांगितले, ते एकाच व्यक्तीला आपल्या आयुष्यातील भिन्न भिन्न प्रसंगी जे जाणवेल किंवा त्या त्या भिन्न प्रसंगी सदर व्यक्ती जो विचार करील, त्यामधील परस्परसंबंधाविषयीही तितकेच खरे आहे.

तिसरी गोष्ट अशी की, या उभय भेदांचा संयोग घडवून आणल्यास त्याचे फलित म्हणून निघणारे विचार हे परस्परांचा पडताळा तरी पटवितात किंवा परस्परांना छेद

तरी देतात, असे म्हणता येईल. परंतु संवेदनेच्या बाबतीत असे घडू शकत नाही. माझ्याबरोबरच दुसऱ्या एखाद्याला वाटले की, दहा अंशाइतकी हिमवत्ता आहे, तर मग सदर विचाराच्या बाबतीत आमचे एकमत होत आहे, असे म्हणता येईल. या एकमतामुळे माझे म्हणणे बरोबर आहे, असे जरी ठरले नाही, तरी तसे ते ठरण्याची संभवनीयता अधिक वाढते. दहा अंशाइतकी हिमवत्ता आहे असे मला जाणवले, आणि तसे दुसऱ्या कोणा व्यक्तीस जाणवलेच नाही, तर आमच्यात परस्परविरोध असून आमच्यापैकी कोणीतरी एकजण चुकत असला पाहिजे. परंतु मला थंडी जाणवली आणि अन्य कोणाला थंडी वा उकाडा जाणवला, तरी त्या स्थितीत माझ्या त्या संवेदनेसंबंधी कोणतीही अधिक अशी गोष्ट ओघाने निष्पन्न होत नाही. तो माझ्याशी सहमत नाही किंवा सहमत आहे, एवढेच त्यातून निष्पन्न होईल.

काही वेळा पुढील भूमिका घेतली जाते : आपल्याला जे जाणवते, ते अगदी येथे आणि आता अशा स्वरूपात अस्तित्वात असते व ते जेथे व जेव्हा जाणवलेले असते, त्या स्थलकालामध्ये त्याचे अस्तित्व सीमित असते; उलटपक्षी आपण विचार करीत असतो, तो म्हणजे काहीएक शाश्वत स्वरूपाची गोष्ट असते, तो विचार अशा प्रकारचा असतो की ज्यादा स्थलकालासारखी कसलीच खास अशी नावनिशाणी नसते, तो सर्वत्र नि सदाकाळ अस्तित्वात असतो. एका अर्थी कदाचित या म्हणण्यात तथ्य असेल, परंतु तूर्त तरी ही एक अत्युक्ती — निदान तिच्या उत्तरार्धाबाबत तरी — मानणेच युक्त ठरेल. आपणास जे जाणवते, त्याचे अस्तित्व ज्या येथे किंवा आता अशा सीमेत आपणास जाणवलेले असते, तीतच निःसंशयपणे बंदिस्त झालेले असते. संवेदनेचा अनुभव हा अखंड वाहणाऱ्या लोंढ्यासारखा असतो. त्यात कधीच काही जसेच्या तसे वा पूर्ववत राहत नसते. ज्याला आपण सातत्य किंवा पुनरावर्तन म्हणू, ती गोष्ट म्हणजे भिन्न भिन्न वेळी वाटणाऱ्या संवेदनेचा सारखेपणा नसून भिन्न भिन्न संवेदनांमधील कमी-अधिक प्रमाणात वाटणारा असा तो सारखेपणा असतो. ही गोष्ट नाकबूल करण्यात कोणाचा काही हेतू असेल, तर तो इतकाच की, आपल्या चतुर परंतु चुकीच्या प्रयत्नांद्वारे समग्र अनुभवच संवेदनारूप ठरवावयाचा, परिणामी सारे विश्वच संवेदनांचा आभासमय देखावा ठरवावयाचे आणि त्याद्वारे एक प्रकारची घबराट निर्माण करावयाची. आध्यात्मिक परिकथारूप असा कल्पनेतला जादूई लिंबलोक निर्माण करून जेथे कोणालाही संवेदनाच होत नाहीत, अशा त्या लोकात शक्य तितक्या सर्व संवेदना कोंबावयाच्या असा तो एक प्रकार ठरतो. अशा प्रकारच्या चतुर परंतु चुकीच्या क्लृप्त्यांना रास्त उत्तर हेच की, 'असे असल्यास विचारांना उचितपणे लागण्याजोगी लक्षणे आपण संवेदनांनाही प्रदान केली पाहिजेत,' परंतु 'अनुभवामध्ये नुसत्या संवेदनेहून अधिक काहीतरी असते, त्यामध्ये विचारसुद्धा असतो.'

तरी पण केवळ संवेदना आणि विचार या दोहोंतील विरोध दर्शविण्यासाठी विचाराच्या कक्षेतले झाडून सारे जे विषय आहेत, त्यांच्या शाश्वततेवर भर देण्याची तादृश गरज नाही. येथे जर कशाची निकड असेल, तर आपल्याला जिच्याशी कर्तव्य असते, अशा टिकणाऱ्या गोष्टीवर भर देण्याची. मग ती गोष्ट अगदी शाश्वत टिकणारी नसली तरी हरकत नाही. मात्र ती अशी काहीतरी गोष्ट असायला हवी की, अनुभवाचा घटक म्हणून तिची खरीखुरी पुनरावृत्ती झाली पाहिजे; मग तशी पुनरावृत्ती अगदी अनंत काळपर्यंत चालणारी नसली, तरी हरकत नाही. एखाद्या विशिष्ट दिवशी सकाळी दहा अंशापर्यंत हिमवत्ता असते, ही वस्तुस्थिती शाश्वत आहे का, असा प्रश्न विचारण्याची आपणास गरज नाही. मग त्या गोष्टीचा अर्थ काहीही का असेना. आपण अगदी नेटाने आग्रह धरायला हवा तो हा : प्रस्तुत सत्य एकाहून अनेक व्यक्तींना आणि एका व्यक्तीला एकाहून अनेक वेळा जाणवण्याजोगे आहे. संवेदनांच्या लोंढ्याची आपण नदीप्रवाहाशी तुलना केल्यास, त्या नदीच्या पात्राच्या जमिनीला आणि खडकांना जी सापेक्ष घनता आणि सातत्य असते, तशीच घनता व सातत्य विचारांना असते असे म्हणता येईल.

येथे एका धोक्याच्या सूचनेची दखल घेणे शहाणपणाचे ठरेल. आपणास ज्याची संवेदना होते आणि आपण जो विचार करतो, त्यावरून अनुक्रमे संवेदना आणि विचार यांच्या प्रक्रियांतील भेद मी स्पष्ट केलेला आहे. विचार, संवेदना, ज्ञान, अनुभव यांसारखे शब्द द्व्यर्थी म्हणून कुप्रसिद्ध आहेत. विचार करण्याची क्रिया आणि ज्यावर विचार केला जात असतो, ती ज्ञानाची क्रिया आणि आपणास ज्ञात झालेले असते, ते अनुभवण्याची क्रिया आणि आपण जे अनुभवित असतो ते, या उभयविध गोष्टींचा निर्देश या शब्दांद्वारे होत असतो. असे शब्द जेव्हा उपयोजिले जात असतात, तेव्हा त्यांच्या अर्थाची जी ही दोन शकले होतात, त्यांच्यामध्ये घोटाळा न करणे महत्त्वाचे असते. माझी या बाबतीत धोक्याची सूचना अशी : या सर्व विविध प्रकारच्या उदाहरणांतून ज्या दोन गोष्टी निर्दिष्ट झालेल्या आहेत, त्यांच्यातील संबंध एकाच प्रकारचा नसतो, याचे स्मरण ठेवणे महत्त्वाचे आहे. संवेदना आणि विचार या दोन क्रिया आपणास जाणवतात आणि त्या आपण ज्याचा विचार करतो, त्याच्या जातीपुरत्याच काय त्या वेगळ्या आहेत किंवा विचाराच्या क्रियेची जात भिन्न आहे, एवढ्यासाठीच या क्रिया वेगळ्या असतात असे नव्हे, तर विचाराची क्रिया आणि विचार करतो ती गोष्ट यांतील संबंधाची जात, आणि संवेदनेची क्रिया आणि जिची संवेदना होते ती गोष्ट यांतील संबंधाची जात, याही भिन्न असतात, म्हणूनच होय.

८.२. संवेदना

आपण आता जर फक्त संवेदनेपुरताच विचार केला तर अनुभवाचे दोन भिन्न प्रकार आढळून येतात आणि त्यातला प्रत्येक प्रकार संवेदना या संज्ञेखालीच मोडतो. त्यांपैकी एक म्हणजे उष्ण आणि थंड, कठीण आणि मृदू असे जे आपण म्हणत असतो, त्या आपणास जाणवणाऱ्या गोष्टी असतात. 'Feeling a smell' ['गंधाची संवेदना होणे'] हा जो वाक्प्रयोग स्कॉटलंडमध्ये केला जात असतो, तो थेट याच अर्थाने होय. आणि तसा विस्तार करीत पुढे जाणे आपणास पसंत असेल, तर त्याच धर्तीवर नादाची किंवा रंगाची संवेदना असेही वाक्प्रयोग करण्याचा दावा आपण रास्तपणे करू शकू. इंग्रजीतील तद्वाचक शब्द इतक्या व्यापक अर्थाने आपण प्रत्यक्ष वापरीत नसतो; परंतु लॅटीन भाषेतील 'सेन्तिओ' ('sentio') हा जो समानार्थी शब्द आहे, त्याच्यापासून तयार झालेले शब्द आपण तसे उपयोजितच असतो. अशा प्रकारे रंगांची, नादांची आणि गंधांची संवेदना यांसारख्या खास क्रियांचे वर्णन सामूहिकरीत्या आपण इंद्रिये म्हणून करीत असतो आणि त्यामधील समान क्रियाविशिष्टतेचे आपण संवेदना असे वर्णन करीत असतो. दुसरी गोष्ट अशी की, सुख वा दुःख, क्रोध, भय आणि तत्सम गोष्टींविषयी आपण संवेदनेच्या भाषेत बोलत असतो. येथेसुद्धा विविध प्रकारच्या वैशिष्ट्यपूर्ण जातीमध्ये विभागली गेलेली संवेदनेची एक सर्वसामान्य क्रिया आपणास दिसते. या विविध प्रकारांत आपल्याला जे काही जाणवते, त्यानुसार प्रत्येकाला उचित स्वरूपाची खास लक्षणे असतात. आता ही जाणवलेली गोष्ट म्हणजे उघडच संवेदनेचा अगदी थेट तसाच प्रकार कधीच असत नाही. तेव्हा, भिन्नता दर्शविण्यासाठी आपण तिला 'भावना' म्हणूया.

या उभयविध संवेदनांमधील भेद हा पाहणे आणि ऐकणे किंवा क्रोधाची संवेदना होणे आणि भयाची संवेदना होणे यांसारख्या एकाच प्रजातीत मोडणाऱ्या दोन जातींमधील भेदासारखा नाही. संवेदना या एकाच प्रजातीचे, पाहणे आणि ऐकणे हे दोन पर्यायी गुणविशेष म्हणता येतील. आणि अशा रीतीने पाहण्याची क्रिया ही संवेदनेची एक क्रिया तर ऐकण्याची क्रिया ही तिची एक भिन्न क्रिया आहे. आपण जर का एकाच वेळी पाहत आणि ऐकत असू, (नेहमी नसले, तरी पुष्कळदा असे घडते), तर त्या वेळी संवेदनेच्या दोन क्रिया आपण एकाच वेळी करीत असतो. संवेदना आणि भावना यांच्यांतील संबंध याहूनही अधिक निकटचे आहेत. जेव्हा सूर्यप्रकाशात झगमगणारा शेंदरी रंगाचा पडदा पाहून एखादे मूल घाबरते, तेव्हा तेथे दोन निरनिराळे अनुभव नसतात. एक लाल रंगाचे संवेदन आणि दुसरी भयाची भावना. तेथे घाबरविणारा लाल रंग हा एकच अनुभव असतो. आपण त्या अनुभवाचे विश्लेषण

खात्रीनेच दोन घटकांत करू शकतो. एक इंद्रियनिष्ठ घटक आणि दुसरा भावनिक घटक. परंतु हे करणे म्हणजे लाल रंग पाहणे आणि घंटानाद ऐकणे यांसारखी दोन परस्परस्वतंत्र अनुभवांत विभाजन होणारी अशी काही ही गोष्ट नाही.

इंद्रियनिष्ठ आणि भावनिक असे हे दोन घटक अनुभवामध्ये नुसतेच कसेतरी जोडून दिलेले असतात, असे नाही; तर एका निश्चित संरचनेच्या आकृतिबंधानुसार ते जोडले गेलेले असतात. भावनेआधी संवेदनेचा अग्रक्रम असतो, वा शब्दांत या आकृतिबंधाचे वर्णन करता येईल. अग्रक्रम याचा येथील अर्थ कालदृष्ट्या घ्यावयाचा नाही. तशी गोष्ट असती, तर एकाऐवजी दोन भिन्न अनुभव तेथे आले असते. तसेच हा परस्परसंबंध कार्यकारणभाव या स्वरूपाचाही नाही. कारण भावना हा काही संवेदनेचा निव्वळ परिणाम नसतो. आपल्या अनुभवातील तो एक स्वतंत्र व स्वायत्त घटक असतो. कारण आणि कार्य अशा स्वरूपाचा तो तार्किक संबंधही असत नाही. तरीसुद्धा आपण मात्र 'कारण' हा शब्द तेथे लावीत असतो आणि म्हणत असतो की, मूल भ्याले कारण त्याने पडदा पाहिला. वास्तविक तिथे पडदा पाहणे आणि घाबरणे हे दोन वेगळे अनुभव नसतातच. आपण या परस्परसंबंधाचे वर्णन कसेही करावयाचे ठरविले, तरी ते संबंध आपणास सुपरिचित असतात. मी आपल्या दंडाच्या स्नायूंचे आकुंचन करून कोपरापासून हात वर उचलला, तर तेथे स्नायूंचे आकुंचन आणि हात वर उचलणे या दोन शारीरिक क्रिया भिन्न नसून वास्तविक ती एकच क्रिया असते. जरी शरीरशास्त्राप्रमाणे हात उचलण्याआधी दंडातील स्नायूंचे आकुंचन अशक्य असते, तरी या एकाच क्रियेचे दोन भागांत विश्लेषण करता येते आणि या दोहोंपैकी हाताची ठेवण बदलणे या गोष्टीआधी स्नायूंच्या आकुंचनाला अग्रक्रम मिळतो. भावना म्हणजे तत्संबंधित संवेदनोत्तर झालेला 'भावनिक परिणाम' असे वर्णन करून भावनेआधी संवेदनेला जो अग्रक्रम मिळतो, त्या संबंधात मी उल्लेख करीन, किंवा संवेदनेच्या क्रियेने जे जाणवले त्यात फरक करणे इष्ट असल्याने संवेदना ही संज्ञा मी संवेदनेच्या क्रियेपुरती म्हणजे तत्संबंधित इंद्रियवित्तींपुरती योजीन.

प्रत्येक इंद्रियवित्तीला स्वतःचा असा भावनिक आवेग असतो, असे म्हणणे बहुधा खरेही असेल. परंतु त्याचा पडताळा फार मोठ्या प्रमाणावर व तपशीलवार रीतीने घेणे ही कठीण गोष्ट आहे. एक तर आवश्यक त्या चाचण्यांचे हे उपक्रम करणे काही अंशी कठीणच असते, कारण अनेक प्रकारच्या इंद्रियवित्ती आपल्याला एकाच वेळी जाणवत असतात आणि म्हणून त्यांतल्या प्रत्येक इंद्रियवित्तीला खरोखरच स्वतंत्र भावनिक आवेग आहे की काय, हे सुलभपणे ठरविणे शक्य नसते. याचे अंशतः कारण असे की, आपल्या दैनंदिन जीवनासाठी आपल्या भावनांपेक्षा आपल्या संवेदनांकडेच अधिक काळजीपूर्वक लक्ष पुरविण्याची आपणास सवय झालेली असते.

भावनिक आवेगामुळे दुर्लक्ष करून इंद्रियवित्तींचे 'निर्बीजीकरण' करण्याची सवय ही सर्व तऱ्हेच्या लोकांत आणि सर्वच परिस्थितीत सारखीच प्रचलित नाही. जिला आधुनिक युरोपीय संस्कृती म्हणून संबोधिले जाते, तीमध्ये प्रौढ आणि 'सुशिक्षित' लोकांचे ते एक खास लक्षणच झाल्यासारखे दिसते. त्यातही स्त्रियांपेक्षा पुरुषांमध्ये अधिक तर इतर सर्वसामान्य लोकांपेक्षा कलावंतांमध्ये कमी, असा त्याचा प्रादुर्भाव दिसून येतो. मध्ययुगातील तथाकथित रंगसंकेतांचा अभ्यास करणे म्हणजे या जगातील प्रौढ आणि सुशिक्षित युरोपीय लोकांनासुद्धा रंगसंवेदनेच्या वंध्यत्वाची बाधा कशी झालेली नाही, हे पाहणेच होय. जो माणूस रंग पाहण्याच्या बाबतीत जागरूक असेल, तो त्यातून निर्माण होणाऱ्या संबंधित भावनेविषयीही त्याचवेळी जागृत राहील. बालके आणि कलावंत यांच्याबाबत अशी परिस्थिती अद्यापही आढळतेच. ज्या मंडळींकडून प्रस्तुत ग्रंथ वाचला जाण्याचा संभव आहे, त्यांच्यामध्ये इंद्रियवित्तींच्या निर्बीजीकरणाची सवय इतकी हाडीमाशी खिळलेली असेल की, एखादा वाचक जर त्या सवयीपलीकडे मागे जाण्याचा यत्न करील, तर त्याला शोधाच्या पायरीपायरीला विरोध होऊन त्याच्या कार्यात व्यत्यय निर्माण होईल आणि या गोष्टीवर मात करणे कठीण होऊन बसेल. आपल्या स्वत:मध्ये खरोखर काय घडत आहे, हे ओळखण्यात जो जितक्या प्रमाणात यशस्वी होईल, तितक्या प्रमाणात त्याला असे आढळेल की, प्रत्येक इंद्रियवित्ती विशिष्ट भावनिक आवेग बरोबर घेऊनच आपल्यासमोर उभे आहेत, असा माझा विश्वास आहे. अशाप्रकारे परस्परसंबंधित असणारे संवेदना आणि भावना हे जुळे घटक प्रत्येक अनुभवाच्या जाणिवेत असतात. प्रौढांपेक्षा बालकाच्या बाबतीत हे अधिक उघडपणे दिसून येते. कारण ज्या समाजात बालकांनी जन्म घेतलेला असतो, त्या समाजाचे संकेत ती अद्याप शिकलेली नसतात. कलावंतांमध्ये इतर प्रौढ व्यक्तींपेक्षा हे अधिक स्पष्टपणे दिसून येते, कारण कलावंत बनण्याच्या दृष्टीने अशा रूढ संकेतांचा प्रतिरोध करण्याचे विशिष्ट तंत्र त्यांना शिकावेच लागते. बालकेही नाहीत आणि कलावंतही नाहीत, अशा लोकांना या दोन्ही प्रकारच्या उदाहरणांचा विचार करून अशा प्रश्नांशी चांगल्या रीतीने भिडता येईल. आणि तसे केल्यास मला वाटते, त्यांची तत्काल खात्री पटेल की, इंद्रियवित्ती या भावनात्मक आवेगांनी भारलेल्या असल्याशिवाय कधीच समोर येत नाहीत. आणि ही गोष्ट स्वत:वर आणखी प्रयोग करून घेण्यास त्यांना उद्युक्त करण्याचा संभव आहे व मग त्यातून असाही निष्कर्ष निघेल की, भावनारहित इंद्रियवित्ती वा प्रचलित तत्त्वज्ञानातील इंद्रियवित्ती ही अनुभवाला येणारी प्रत्यक्ष इंद्रियवित्ती नव्हे; तर ती एक निर्बीजीकरणाच्या प्रक्रियेचीच निर्मिती आहे.

सर्व प्रकारच्या वैचारिक प्रक्रियेहून अगदी स्वतंत्र रीतीने आपणांमध्ये संवेदना उद्भवताना दिसते, आणि आपल्या नैसर्गिक प्रकृतीचा जो भाग विचाराच्या पातळीच्या

खाली अस्तित्वात असतो, आणि विचारांच्या परिणामापासून अलिप्त असतो, तेथे त्या संवेदनेचे अस्तित्व असून तेथेच ती कार्यकारी असते. आपण संवेदनेविषयी जे काही म्हटले, आणि जे कोणी केव्हाही म्हणू शकेल, त्याचा अर्थातच वैचारिक क्रियेमार्फत यथार्थ शोध (किंवा चुकीचा शोधही) लावला गेला असेल; परंतु आपल्या शरीराची संरचना आणि त्याचे कार्य यांच्याबाबतीत आपण विचार केला अगर न केला, तरी त्याचे अस्तित्व आणि कार्य जसे चालूच राहिलेले असते, अशी आपण कल्पना करतो, जवळ जवळ तशाच प्रकारे वैचारिक क्रियेहून स्वतंत्र असे काहीतरी याही बाबतीत अस्तित्वात असते व त्याचा केवळ शोधच विचाराला करावा लागत असतो, असे दिसते. आता खरोखरच हे असे आहे किंवा नाही, या प्रश्नाचा निर्णय करणे सोपे नाही. पण तूर्त तरी आपण 'असे दिसते' अशा तऱ्हेच्या तात्पुरत्या उत्तरावरच समाधान मानले पाहिजे. संवेदनायुक्त प्राणी म्हणून असणारी नैसर्गिक प्रवृत्ती बुद्धिवादी प्राणी म्हणून असणाऱ्या वैचारिक प्रवृत्तीहून स्वतंत्र आहे असे दिसते आणि अनुभवाची पातळी ही विचाराच्या पातळीहून खाली असते. त्याची पातळीही अशी खालची असते, असे म्हणण्यात मानवी जीवनव्यवहारात तुलनेने त्याचे महत्त्व कमी आहे किंवा त्याविषयी आपण तुच्छता दाखवावी वा क्षुद्र लेखावे असा त्यात भाग आहे, असे दर्शविण्याचा माझा हेतू नाही. मला तर असे वाटते की, (आणि या संबंधीचे माझे मत बरोबर असेल तर) तिचे स्वरूप पायाभूत आहे आणि तिच्यावर आपल्या बुद्धिनिष्ठ नैसर्गिक प्रवृत्तींची उभारणी झालेली आहे. सजीव प्राणिमात्राच्या आणि प्रत्येक मानवी जीवाच्या इतिहासात विचाराच्या वरच्या संरचनेची उभारणी होण्यापूर्वीच तिची पायाभरणी व बांधणी झालेली असते आणि स्वत:चे आरोग्य धडधाकट राखून ती वरील संरचनेला आपले कार्य उत्तम रीतीने चालविण्यास समर्थ बनवीत असते.

प्रस्तुत शब्दाच्या दुहेरी अर्थाने म्हणजे संवेदनांचा अनुभव आणि त्यासमवेत येणारा विशिष्ट भावनिक आवेग या दुहेरी अर्थाने अनुभवाच्या ज्या पातळीवर आपल्याला केवळ संवेदना होत राहते, तिला मी मानसिक पातळी म्हणण्याचे ठरविले आहे. ही संज्ञा वापरताना 'मानस' किंवा 'आत्मा' आणि 'चैतन्य' यांतील पारंपरिक भेदाचा निर्देश मला अभिप्रेत आहे. संवेदना आणि विचार यांमध्ये मी केलेल्या भेदाशी तो जसा जुळणारा आहे, त्याचप्रमाणे मनोविज्ञान या संज्ञेशीही तो सुसंगत आहे. त्याला यथार्थ रीतीने मानसिक म्हणता येईल. त्याचा उचित अभ्यास ज्या क्षेत्रात केला जातो, त्या क्षेत्राला मनोविज्ञान असे म्हटले जाते; आणि मनोविज्ञानाचे उचित कार्य अनुभवाच्या या पातळीचा शोध घेणे हे असते आणि तिलाच वैचारिक पातळी म्हणून संबोधिले जाते, असे मी मानतो.[१] शब्दाच्या या माझ्या वापरामुळे काही वाचकांच्या मनात 'सोसायटी फॉर सायकिकल रिसर्च' या संस्थेशी निगडित अशा सहचारी भावना

चाळविल्या गेल्यास त्याबद्दल क्षमायाचना करण्याची तादृश गरज नाही, अशी मी आशा बाळगतो.

या ग्रंथात 'संवेदना' हा शब्द अनुभवाच्या मानसिक पातळीवरील संदर्भात मी उपयोगात आणणार आहे. भावनेचा समानार्थी सर्वसाधारण शब्द म्हणून तो योजणार नाही. खरोखर, या पातळीवर भावनांच्या अफाट विविधतेचा अंतर्भाव होत असतो खरा; परंतु इंद्रियवित्तींवर घडून येणारे भावनिक आवेग हेच त्या भावनांचे स्वरूप असते. जेव्हा विचार अस्तित्वात येतो (हे कसे आणि का घडते, या प्रश्नांची विचारणा हा माझ्या संकल्पित योजनेतला भाग नाही), तेव्हा स्वत:बरोबर भावनांची नवी क्रमव्यवस्था घेऊनच येतो. विचारी माणूस हा विशिष्ट दिशेनेच विचार करणारा असल्याने फक्त त्याच्याच मनात उत्पन्न होणाऱ्या अशा त्या भावना असतात.

त्यांना कधी कधी आपण संवेदना असेही म्हणत असतो; पण आपल्या मानसिक पातळीवर आस्वाद घेण्याच्या खास अनुभवांशी त्यांचा घोटाळा होऊ नये म्हणून मी या ग्रंथात त्यांना तसे म्हणण्याचे टाळणार आहे.

८.३. विचारप्रक्रिया

विचाराला पायाभूत असणाऱ्या संरचनेच्याही पलीकडे अधिक काहीतरी पुरविण्याचे काम भावना करीत असते, आणि विचाराचा कल तसा असेल तर तो त्या 'अधिक काहीतरी'वर लक्ष केंद्रित करू शकतो. आपल्या प्राथमिक स्वरूपात विचार हा नि:शेषपणे संवेदनेशी निगडित झालेला दिसतो.[२] आणि त्यामुळे संवेदना हीच विचाराला एकमेव आणि सार्वत्रिक विषयवस्तू पुरवीत असते. तेथे विचारांचे एखादे दुय्यम रूपही असू शकणार नाही, असा अर्थातच याचा अर्थ नाही. या प्रश्नाकडे आपण नंतर वळूच; तूर्त आपणास मूलभूत रूपाचाच विचार करावयाचा आहे.

'मी थकलोय', 'आज उकाड्याचा दिवस आहे', 'एक निळा पट्टा दिसू लागला आहे', अशा शब्दांत जेव्हा आपण आपले विचार अभिव्यक्त करतो, तेव्हा आपण आपल्या संवेदनांचा विचार करत असतो, हे उघड आहे. अवधानाच्या प्रक्रियेमुळे त्या क्षणी झालेल्या विशिष्ट संवेदनांचा आपणास बोध होत असतो आणि आपल्याला भूतकाळात जाणवलेल्या किंवा शक्य म्हणून कल्पिलेल्या अन्य संवेदनांसमोर विशिष्ट संबंधात उभ्या असणाऱ्या या संवेदना आपला त्यासंबंधीचा विचार चालू ठेवीत असतात. अशा रीतीने 'उकाड्याचा दिवस आहे' असे म्हणत असताना माझ्या वर्तमानकालीन इंद्रियवित्तीचे मी एका तापमानविषयक इंद्रियवित्तीत वर्गीकरण करीत असतो व मला परिचित असलेल्या एकूण तापमानविषयक इंद्रियवित्तीच्या प्रकारांशी

मी त्याची तुलना करीत असतो आणि त्या तुलनेचा निष्कर्षच मी त्या शब्दांत व्यक्त करीत असतो. तसेच तापमांनाच्या उष्णेतर श्रेणींपैकी अमुक एका श्रेणींच्या तो जवळपास येतो, असेच त्याद्वारे मला म्हणायचे असते.

'ही टोपी माझी आहे', अशा वाक्प्रयोगाच्या बाबतीतही इतकी उघड नसली तरी हीच गोष्ट खरी असल्याचे दिसते. येथे माझ्या संवेदनांचा संदर्भ सुस्पष्ट नसला, तरीसुद्धा तो पूर्णपणे खरा असतो. मी जेव्हा 'ही टोपी माझी आहे' असे म्हणतो, तेव्हा मी विशिष्ट संवेदनांच्या संदर्भातील काहीएक संबंध पुढे मांडीत असतो. हा संबंध माझ्या सध्याच्या संवेदना (उदाहरणार्थ, टोपीकडे जर मी केवळ पाहतच असेन, तर तिच्या संदर्भात रंगवित्तींची व्यवस्था विशिष्ट पद्धतीने होत असेल) आणि गतस्मृतिरूप अशा अन्य संवेदना (उदाहरणार्थ, माझ्या घरच्या दालनातील खुंटीवर टांगलेल्या टोपीचे स्मरण होणे व माझी टोपी कशी दिसते हे सांगत असताना तत्संबंधित उल्लेख करणे) यांच्यातील संबंध असतो. मला असे म्हणायचे आहे की हे संबंध अशा प्रकारचे आहेत की, ज्या टोपीकडे आता मी पाहत आहे, ती माझीच असेल आणि इतर कुणाचीही असणार नाही. आता सर्व इंद्रियवित्ती आणि त्यातील परस्परसंबंध यांच्या वर्णनातील गुंतागुंत अगदी अमर्याद असली तरी त्या तथ्याबद्दल संशय दर्शविण्याचे काहीएक कारण नाही. स्वत:ची टोपी ओळखण्यासारखे एक अतिपरिचित कृत्यसुद्धा खरोखर अत्यंत व्यामिश्र स्वरूपाचे, जणू काही एखादे शतकृत्यच होऊन बसते, त्यात असंख्य विचारांचा अंतर्भाव झालेला असतो आणि पुन्हा त्या प्रत्येक विचाराबाबत चूक होण्याची शक्यता असते.

अनुभवनिष्ठ म्हणून संबोधिल्या जाणाऱ्या सर्वच विचारप्रक्रियांना या पद्धतीचे विश्लेषण लागू पडणार आहे. जेव्हा आपण वस्तूचे आकारमान, मोजमापे किंवा दरम्यानची अंतरे यांविषयी विधाने करीत असतो, तेव्हासुद्धा आपण अंतिमत: प्रत्यक्ष आणि संभाव्य इंद्रियवित्तींच्या संदर्भात आपले विचार अभिव्यक्त करीत असतो, असे वाटते. 'हे रेल्वेचे रूळ एकमेकांना भिडल्यागत वाटतात; पण प्रत्यक्षात ते समांतरच आहेत', असे जर का मी म्हटले, तर रंगाचे जे विशिष्ट आकृतिबंध मला समोर दिसत असतात, त्यांच्याकडेच मी प्रथम अवधान पुरवीत असतो. मग त्या आकृतिबंधातील फिक्कट रंगाचे पट्टे धातुनिर्मित रेल्वे म्हणून ओळखून मी त्यांना निवडून वेगळे काढीत असतो. तद्नंतर या पट्ट्यांनी बनलेल्या आकृतिबंधाशी तुलना करून पाहतो. पहिला प्रकार एकमेकांशी समांतर असणाऱ्या रंगीत पट्ट्यांचा असतो; तर दुसरा प्रकार एकमेकांच्या निकट येतील अशा रंगीत पट्ट्यांचा असतो आणि शेवटी 'प्रत्यक्षात' शब्दाच्या इशाऱ्याने मी स्वत:ला बजावीत असतो की, आता मी जे पाहत आहे आणि दुसऱ्या आकृतिबंधात जे दिसत आहे, त्यावरून मी असे समजता कामा नये की,

या धातुनिर्मित रुळाबरोबर मी वाटचाल करीत गेलो आणि वेळोवेळी त्यांच्यातील अंतर मोजीत राहिलो, तर जो निष्कर्ष निघेल, तसाच निष्कर्ष आकृतिबंधाच्या त्या रेषांवरून मी माझी बोटे फिरविल्यासही निघेल. पुन्हा एकदा हे अंदाजी विश्लेषण जवळ जवळ असह्य ठरावे इतके व्यामिश्र आहे आणि कोणतेही विश्लेषण मग ते कितीही व्यामिश्र असो, पुरेसे पर्याप्त असणार नाही. पण त्यामुळे ते विश्लेषणच चुकीचे ठरत नसून त्यावरून विचार किती चपळ असतो, हेच सिद्ध होते.

अशा रीतीने स्थलकालनियत विश्वाचा म्हणजे 'प्राकृतिक' किंवा 'बाह्य' विश्वाचा आपला अनुभव याचा अर्थ, आपल्या स्वत:च्या संदर्भातील बाह्य विश्वाचा अनुभव असा काही होत नाही. (कारण आपण जोपर्यंत शरीररूप धारण करीत आहोत आणि 'आपण' म्हणजे मने असा जर का अर्थ केला, तर त्या मनांच्या संदर्भातले काहीतरी बाह्य तेथे असते या म्हणण्यात काहीच अर्थ नाही); तर बाह्य संबंधांनी जोडलेल्या वस्तूंचे विश्व, अवकाशात आणि कालात विखुरलेल्या वस्तूंचे विश्व हा अनुभव अंशत: इंद्रियनिष्ठ (नेमके सांगायचे तर इंद्रियनिष्ठ भावनिक) आणि अंशत: बौद्धिक ठरतो; आपणास डोळ्यांनी दिसणारे रंग, ऐकू येणारे ध्वनी इत्यादी तत्सम गोष्टींशीच इंद्रियांना कर्तव्य असते, तर विचाराला वस्तूवस्तूंतील संबंधाशी कर्तव्य असते.

परंतु या प्रकारच्या अनुभवाचा एक घटक या नात्याने विचार ही गोष्ट स्वयमेव अशी आहे की, तीमध्ये विचाराचा विचारही समाविष्ट असतो. या ठिकाणी विचाराचे एक दुय्यम रूप संभवते. या रूपामध्ये आपण आपल्या संवेदनांतील परस्परसंबंधाची पारख करून त्या संवेदनांचा विचार करीत नसतो, तर केवळ आपल्या विचारांचाच विचार करीत असतो : ज्या तत्त्वानुसार विचाराचे प्राथमिक रूप संवेदनांमधील परस्परसंबंधांचा शोध घेते, त्या तत्त्वांशी आपणास कर्तव्य असते, किंवा (दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर) अशा प्रसंगी आपण जो विचार करतो, त्यामधील परस्परसंबंधाचे अस्तित्व ज्या तत्त्वानुसार संभवते, त्याच्याशीच आपणास कर्तव्य असते. विचाराच्या एका क्रियेचे दुसरीशी असणारे संबंध किंवा ज्या एका गोष्टीचा विचार आपण चालविलेला असतो तिचे दुसरीशी असणारे संबंध यांचे अस्तित्व आवश्यकच असते. अशी रीतीने विचाराच्या दुय्यम रूपातील ठासून मांडलेल्या विधानांचे त्रयस्थपणे वर्णन करता येईल. परंपरेने ज्यांना प्राकृतिक विधिनियम असे म्हटले जाते, त्याच्याशी असणारा भेद दर्शविण्यासाठी त्यांना विचाराचे नियम असे म्हणतात. परंतु नैसर्गिक विश्व वा ऐंद्रिय विश्व यांहून पूर्णत: वेगळ्या अशा गूढ, अतीत विश्वाविषयीचे ते नियम नसतात, तर त्या [म्हणजे नैसर्गिक वा ऐंद्रिय] विश्वाविषयी द्वितीय श्रेणीतील नियमच असतात. एखाद्या विशिष्ट प्रसंगी विशिष्ट रंग पाहणे वा विशिष्ट ध्वनी ऐकणे यांसारख्या ऐंद्रिय अनुभवाला आवाहन करून ते [म्हणजे द्वितीय श्रेणीतील] नियम तयार झालेले

नसतात वा गरज पडल्यास पडताळून पाहण्यात आलेले नसतात वा त्यांत पुस्त्या-दुरुस्त्या झालेल्या नसतात: (या ऐंद्रिय अनुभवाच्या आधारे प्रथम श्रेणीतले नियम तयार होतात, पडताळून पाहिले जातात व त्यात पुस्त्या-दुरुस्त्याही केल्या जातात, हे उघड आहे). या (दुसऱ्या श्रेणीतील) नियमांचा आधार विशिष्ट पद्धतींनी विचार करण्याचा बौद्धिक अनुभव असतो, तसेच आपले विचार एका विशिष्ट प्रकारच्या व्यवस्थेत सुसंगतपणे बसतात हा शोध असतो.

'समजशक्ती'पेक्षा 'तर्कबुद्धी' आणि 'विज्ञाना'पेक्षा 'तत्त्वज्ञान' कसे वेगळे आहे, हे व तत्सम इतर भेद पारंपरिक पद्धतीने जसे दर्शविले जातात, त्याचप्रमाणे विचाराचे हे गौण कार्य किंवा द्वितीय श्रेणीचा विचार आणि प्रथम श्रेणीचा विचार यांमधील भेद दर्शविला जात असतो व हा भेद-दर्शनाचा प्रकार व्यर्थ गहनगूढतेचा विषय होऊन बसला आहे. सारे ज्ञान अनुभवातून निष्पन्न होते, हे कोणालाही कळण्यासारखे आहे आणि ज्ञान या नात्याने जे जे काही दावे करावयाचे असतील, त्यांच्याबाबतीत ओळख पटविण्यासाठी अनुभवालाच आवाहन करणे भाग आहे. रेल्वेच्या वेळापत्रकाबद्दल किंवा विस्डेनच्या *क्रिकेटर्स गाईड*सबद्दल जेवढे हे खरे असते, तेवढेच ते अतिभौतिकी, धर्मशास्त्र किंवा विशुद्ध गणित यांच्याबाबतीतही खरे असते. परंतु खास तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत कधी कधी इंद्रियनिष्ठ अनुभवांच्या जागी नुसताच 'अनुभव' शब्द योजिला जातो, त्यामुळे त्या शब्दाला एक दुय्यम अर्थ प्राप्त झालेला आहे. या शब्दाच्या अशा नवीन अर्थान्वये फक्त पहिल्या श्रेणीतील विचारच अनुभवांशी संबंधित ठरतात व त्या अर्थालाच आवाहन करून त्यांची चाचणी शक्य असते.[३] द्वितीय श्रेणीतील विचारांबाबत उघडच हे अशक्य असते. मग त्यांची पडताळणी किंवा चाचणी कशी केली जाते? आणि खरोखर पहिल्या प्रथम ते निष्पन्नच कसे होतात? 'अनुभवाव्यतिरिक्त स्वतंत्रपणे' काही एका गूढ मार्गाने त्यांची ओळख होते, असा कांटचा विश्वास होता. काही आधुनिक तत्त्वज्ञांनी हे गूढगुंजन रास्तपणे नाकारले आहे; मात्र त्यांनी त्याच्या जागी दुसरे आणून बसविले आहे. ज्या एखाद्या वाक्यात दुसऱ्या श्रेणीतील विचार आपण अभिव्यक्त करीत असतो, ते वाक्य आपण ज्या विषयाची उघडपणे चर्चा करीत असतो, त्या संबंधीचे विधान नसते; तर ज्या भाषेत चर्चा करण्याचा इरादा आपण बाळगलेला असतो, त्या भाषेतील दोन शब्द किंवा दोन वाक्प्रचार यांच्यातील समतुल्यता जाहीर करणारे ते एक प्रकट निवेदन असते, असे त्यांचे प्रतिपादन आहे. अशा प्रकारच्या समजुतीवर तपशीलवार टीका करण्याची मुळीच गरज नाही. ज्या दुटप्पी संदिग्धतेवर या समजुती आधारलेल्या असतात, ती संदिग्धता ओळखता आली, म्हणजे पुरे : ज्ञान हे अनुभवातून प्राप्त होते, हे ज्येष्ठ आधार-विधान (ज्यामध्ये संवेदनेइतकाच विचार हासुद्धा अनुभवच आहे, हे गर्भित असते), विचार हा अनुभव

नव्हे, हे कनिष्ठ आधार-विधान, तर वस्तुतः विचार करण्याच्या अनुभवावर आधारलेला द्वितीय श्रेणीतील विचार हा एकतर शब्दाच्या अगदी भिन्न व गूढ अर्थाने ज्ञान ठरतो किंवा तो मुदलातच ज्ञान नसतो, हे येथील निष्कर्षात्मक अनुमान होय.

८.४. कल्पनाशक्तीची समस्या

विचार हा जेव्हा मूलभूत पातळीवर कार्य करीत असतो, तेव्हा त्याला इंद्रिय वित्तींमधील परस्परसंबंधांशी कर्तव्य असते, असे मागील विभागात म्हटले आहे. परंतु या वर्णनातून एक अडचण उद्‌भवते. इंद्रियवित्ती ही तत्संबंधित संवेदनेच्या क्रियेतच आपल्या मनात विद्यमान असल्याचे जाणवत असते. आपण ती क्रिया करीत असतानाच ती प्रकट होते आणि ती संपताच ती अंतर्धान पावते. अशा प्रकट होण्याच्या वस्तुस्थितीतच तिचे अस्तित्व गृहीत धरलेले असते; आणि ते काढून घेतले जात असते.

आता समजा, मी माझा हात काही सेकंद विस्तवाशी धरला आणि द्रुतगतीने वाढत जाणाऱ्या उबाऱ्याचा अनुभव घेत बसलो; तर मग उब अधिकाधिक वाढत जाऊन वेदना होऊ लागल्या की, त्या क्षणी मला उष्णतेची जी संवेदना होत असेल, ती सेकंदापूर्वीच्या संवेदहून नक्कीच तीव्रतर असेल. परंतु ती अधिक तीव्रतर झाली आहे, हे मला कसे समजते? आधी केलेल्या वर्णनामधूनच हे ध्वनित होते की, सेकंदापूर्वीच्या संवेदनेची माझी जाणीव आणि आताच्या संवेदनेची माझी जाणीव यात तुलना करण्याचे काहीतरी साधन मजपाशी आहे. परंतु सेकंदापूर्वी जी संवेदना मला जाणवली, ती आता माझ्यापाशी विद्यमान नाही, ती अंतर्धान पावली आहे. संवेदनेच्या लोंढ्याबरोबर ती वाहून गेलेली आहे. तिच्या मागून येणाऱ्या संवेदनेशी तुलना करण्यासाठी ती आता मुळी शिल्लकच उरलेली नसते. याच पद्धतीने भावी इंद्रियवित्ती, संभाव्य इंद्रियवित्ती, अन्य लोकांच्या इंद्रियवित्ती या माझ्यापाशी इथे आणि आता विद्यमान नाहीत आणि म्हणून त्यांच्यामधील परस्परसंबंधाची किंवा आता माझ्या ठायी वसत असलेल्या इंद्रियवित्तीशी जो संबंध आहे, त्या संबंधाची चर्चा करण्यास मी समर्थ नाही. म्हणून एका वेळी एकाच माणसाच्या ठायी विद्यमान असणाऱ्या इंद्रियवित्तीमधील परस्परसंबंध लावता आल्याशिवाय 'इंद्रियवित्तींमधील परस्परसंबंध' हा वाक्प्रयोग निरर्थक ठरतो. सदर मर्यादासुद्धा या वाक्प्रयोगाचे सर्वांशांनी समर्थन करू शकणार नाही. कारण एकाच वेळी जाणवलेल्या दोन इंद्रियवित्तींमध्ये तुलनेची क्रिया आणि त्यांमधील संबंध ध्यानात घेण्याची क्रिया यांसाठी जो कालावधी लागेल, तेवढ्या दरम्यान पूर्वीच्या इंद्रियवित्ती लुप्त होऊन त्यांच्या जागी दुसऱ्या इंद्रियवित्ती उद्‌भलेल्या

असतील. एखादी इंद्रियवित्ती पुरेसा काळ टिकून तिच्या संबंधाचा अभ्यास होण्यापूर्वीच इंद्रियविषयाच्या लोढ्यांबरोबर ती नष्टप्रायही झाल्याचे दिसून येईल.

प्रचलित तत्त्वज्ञानात्मक ग्रंथांतून ही अडचण सुप्तपणे आढळतेच. या ग्रंथांतून स्वीकारलेल्या संज्ञांमुळे इंद्रियवित्तीची काही खास लक्षणे नाकारली जाऊन मागील विभागाच्या प्रारंभीच्या परिच्छेदातून जी मते सांगितली, तत्सम मतेच त्या ग्रंथांतून मांडलेली असतात. इंद्रियवित्तींना तेथे 'प्रदत्त इंद्रियविषय' म्हणून संबोधिलेले असते. यांतील 'प्रदत्त' या संज्ञेचा अर्थ आता खुलासा केला तसा 'प्रदत्त म्हणजे दिलेला' हा नसून काहीतरी पूर्णपणे वेगळाच असतो : दिलेला तसाच राखून ठेवलेला, स्थिरावलेला किंवा कायम केलेला असा तेथे अर्थ अभिप्रेत असतो. म्हणजे सर्वेक्षणाच्या कार्यासाठी एखादी गृहीतरेषा मानावी किंवा दिलेल्या सामग्रीच्या आधारे एखादे वैज्ञानिक गृहीतकृत्य उभे करावे आणि त्याच्या संदर्भात मग त्याची चाचणी पडताळणी करावी, अशा प्रकारचा अर्थ तेथे अभिप्रेत असतो. आणि ज्या ठिकाणी 'प्रदत्त इंद्रियविषय' या ऐवजी इंद्रियवित्ती असाही शब्द उपयोजिलेला असतो, तेथेही त्याचा गर्भितार्थ हाच असतो. हा गर्भितार्थ अर्थातच निखालस खोटा असतो. कारण इंद्रियवित्ती या नात्याने इंद्रियवित्तीच्या ठायी जी काही खास लक्षणे असतात, त्याच्या अगदी विरुद्ध असा अध्यारोप त्यावर केलेला असतो. परंतु अन्य संज्ञांच्या मालिकांच्या द्वारे जणू काही नजरबंदीने पछाडल्याप्रमाणे त्या खोट्या गर्भितार्थाचे अधिकच दृढीकरण केले जाते. उदाहरणार्थ, इंद्रियवित्तीशी आपला जो संबंध असतो, त्याचे वर्णन 'ओळख होणे या शब्दांत केले जाते. परंतु इंद्रियवित्तीशी तुमची ओळख होणे, शक्य नसते. एखाद्या नगराशी, पुस्तकाशी वा माणसाशी परिचय व्हावयाचा असेल, तर विविध प्रसंगी त्या त्या गोष्टींशी आपला संबंध यावा लागतो. एखाद्या व्यक्तीची वा वस्तूची ओळख म्हणजे त्या व्यक्तीच्या वा वस्तूच्या भूतकालीन व्यक्तित्वाशी एकरूप असे पुनरावर्तन झाल्याचे कळून येऊन आपल्या त्या विषयीच्या अनुभवाच्या पुनरावृत्त अशा घटकाशी ओळख होणे असते. परंतु इंद्रियवित्ती टिकाऊ नसतात किंवा त्यांची पुनरावृत्तीही होत नसते. तांबडेपणाची पुनरावृत्ती होईल; परंतु इथल्या विशिष्ट तांबड्या फराट्याबद्दल तसे घडणार नाही. दुःख पुनरावृत्त होईल आणि माणसाला पुन्हा दुःखाचा पडताळा येईल, परंतु दुःखाची संवेदना ही दुःख जाणवण्याच्या क्रियेमध्येच अनन्य स्वरूपात विद्यमान असेल, तत्सदृश संवेदना पूर्वी कितीही वेळा जाणवून गेलेल्या असल्या, तरी ती विशिष्ट संवेदना पूर्वी कधीही जाणवलेली नसेल. शिवाय अनुभवाधिष्ठित विधानातील सत्य हे इंद्रियवित्तींच्या 'आवाहना'वरून पारखावयाचे असते, असे म्हणतात. जर विधान सत्य असेल, तर ज्या इंद्रियवित्ती विद्यमान असावयास हव्यात, त्यांचे अस्तित्व त्या विशिष्ट परिस्थितीत आपल्या ठायी होते किंवा

काय, हे शोधून काढून त्याद्वारे ते सत्य पडताळले पाहिजे, असा याचा अर्थ होतो. परंतु माझ्या ठायी ज्या विशिष्ट इंद्रियवित्ती विद्यमान नाहीत, त्या जर का उत्पन्न झाल्या, तर त्या कशा असतील, याचे ज्ञान आता मला होणे शक्य आहे. तसेच आधी अस्तित्वात नसलेल्या वित्ती मी तयार करतो आणि त्यांच्याविषयी जी काहीएक कल्पना मला आता आहे तिच्याशी प्रस्तुत वित्तींची तुलना करून पाहिल्यास 'मला हीच इंद्रियवित्ती अपेक्षित होती किंवा अपेक्षित नव्हती' असे विधान मी करू शकेन, असेही यातून सुचविले जाते आणि हे कसे काय शक्य होते, हेही स्पष्ट व्हायला हवे.

आता आपल्यापुढे दोन पर्याय उभे राहतात. पहिला असा की, लोक (मागील विभागात दर्शविले त्याप्रमाणे खुद्द आपणासह) ही जी एकंदर भाषा उपयोजित असतात, तेव्हा ते अगदी संपूर्णपणे व काल्पनिक स्वरूपाची अर्थशून्य बडबड करीत असतात किंवा इंद्रियवित्ती आणि तत्संबंधित सगोत्र शब्द यांचा त्यांनी पद्धतशीरपणे अपप्रयोग तरी चालविलेला असतो. ज्यांची संवेदना प्रत्यक्ष जाणवते, त्या क्षणभंगुर आणि तत्काल उडून जाणाऱ्या रंग, नाद, गंध आणि तत्सम अन्य गोष्टी या अर्थांनी ते शब्द हे लोक योजीत नसतात, तर त्यांनी गफलतीची वा पर्यायी शब्दयोजना केल्याने ते शब्द अगदी निराळ्याच अर्थी योजिले जात असतात. आता सदर गफलत असंभाव्य वाटण्याइतकी मोठी न ठरावी, यासाठी या अन्य गोष्टींचे अस्तित्व तेथे असते आणि काही बाबतींत त्या पुष्कळशा इंद्रियवित्तींसारख्याच असतात, असेही आपण समजून चालूया. परंतु पूर्णपणे प्रवाही किंवा क्षणभंगुर नसण्यातच मुख्यत: त्या गोष्टी इंद्रियवित्तीपासून वेगळ्या असतात. म्हणजे मग त्यांपैकी कोणतीही गोष्ट, संवेदनाचा विशिष्ट क्षण निघून गेला किंवा निर्मितीच्या पूर्वीच तिची संकल्पना केलेली असली, तरी एक लक्षणीय विषय म्हणून मनात घर करून राहतच असते.

अशा जातीच्या वस्तूंचा एखादा वर्ग अस्तित्वात असेल, तर त्या वर्गाचे घटक उघडच इंद्रियवित्तींपैकी असणार नाहीत. तसेच संवेदनेची प्रक्रिया त्यांच्याशी सहसंबंधित म्हणून असणार नाही. परंतु ज्या तत्त्वज्ञांचे उल्लेख वर मी केले, त्यांमध्ये त्या वस्तूंचे उल्लेख इंद्रियवित्ती म्हणून नक्कीच आलेले आहेत. आता त्या खरोखर कोणत्या जातीच्या गोष्टी आहेत, याचा शोध घेतल्यास त्या तत्त्वज्ञांना निव्वळ अर्थशून्यतेच्या आक्षेपापासून वाचविण्यासाठी आपणास त्यांचा पुनश्च अन्वयार्थ लावता येणे शक्य होईल.

पुढील दोन प्रकरणांचे कार्य हेच असेल. ह्यूमने[भा१] (ज्याचे या विषयासंबंधीचे विवेचन मी माझा प्रस्थान-बिंदू म्हणून समजेन) 'विचार' हे 'संस्कारा'हून भिन्न मानले आहेत. त्याच्या या म्हणण्याशी मिळत्याजुळत्या गोष्टी जरूर अस्तित्वात असतात, हे दाखवून देण्याचा येथे माझा प्रयत्न राहील. या गोष्टींशी सहसंबंधित असणारी अशी

मनाची एक खास क्रिया असते आणि तिलाच आपण सामान्यत: कल्पनाशक्ती म्हणतो व ती एका बाजूने संवेदनेहून तर दुसऱ्या बाजूने तर्कबुद्धीहून भिन्न असते : ॲरिस्टॉटलच्या मते या क्रियांच्या अभावी बौद्धिकीकरण अशक्य असते. कांटच्या म्हणण्याप्रमाणे ही 'आंधळी पण अपरिहार्य अशी एक शक्ती' असून ती संवेदना आणि समजशक्ती यांच्यातील दुव्यासारखी असते. आजवर झाला आहे, त्याहून सखोलपणे प्रस्तुत गोष्टीचा अभ्यास व्हावा, अशी तिची माझ्या मते योग्यता आहे. स्वयमेव त्या गोष्टीचे (सौंदर्यात्म अनुभवाच्या सिद्धान्ताला त्याचा कोणता पैलू पायाभूत ठरतो, याचे प्रतिपादन मी पुढे करीनच) आणि समग्र अनुभवाच्या सर्वसाधारण संरचनेत तिचे जे स्थान आहे, त्यासाठी तसेच विचारांची क्रिया केवळ संवेदनेच्या मानसिक अस्तित्वाला येऊन भिडते, एवढ्यासाठीसुद्धा हा अभ्यास अत्यावश्यक आहे.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.१९०] पृष्ठ १६४ साठी : सायकॉलॉजी टू ॲण्ड फॉल्स असा मागे जो भेद स्पष्ट केला, त्यावरून असे ओघाने ठरते की, संवेदनेच्या प्रकृतिधर्माचा अभ्यास करण्यासाठी जाणीव झालेल्या व्यक्ती प्रत्यक्ष कार्यरत आहेत, याची खात्री करून घेणे आवश्यक असते, तर विचाराच्या प्रकृतिधर्माचा अभ्यास करण्यासाठी विचाराचे कार्य करणाऱ्या प्रत्यक्ष व्यक्ती कोण आहेत, तसेच त्या व्यक्तींचे कार्य यशस्वी झाले आहे की अयशस्वी झाले आहे, या उभय गोष्टींची खात्री करून घेणे अगत्याचे असते. अशा रीतीने संवेदनशास्त्र हे 'अनुभवनिष्ठ' असले पाहिजे. (म्हणजे वस्तुस्थितीचे किंवा निरीक्षणक्षम अशा गोष्टींचे निश्चितीकरण व वर्गीकरण करता आले पाहिजे. परंतु विचाराचे शास्त्र हे 'आदेशात्मक' किंवा (मी जे नाव पसंत करतो त्याप्रमाणे) 'निकषलक्ष्यी' असले पाहिजे. म्हणजे ते केवळ विचाराच्या 'वस्तुस्थिती'शीच संबंधित असत नाही, तर विचार हा जे निकष वा मानदंड स्वत:वर लादून घेतो, त्यांच्याशीही ते संबंधित असते. तर्कशास्त्र, नीतिशास्त्र यांसारखी निकषलक्ष्यी शास्त्रे विचाराच्या अभ्यासाठी अचूक भूमिकेचे दिग्दर्शन करण्याच्या दृष्टीने फार जुन्या काळापासून स्वीकार्य ठरलेली आहेत. भावनांच्या 'अनुभवाधिष्ठित' शास्त्राला नाव देणयासाठी 'मनोविज्ञान' (Psycholoty) हा शब्द सोळाव्या शतकात शोधून काढण्यात आला. मनोविज्ञान हे जाणिवेच्या अभ्यासाला वैध भूमिका पुरविते व जुन्या निकषलक्ष्यी शास्त्रांना केवळ पूरक ठरते, असे नसून ते विचाराच्या अध्ययनाला अद्ययावत आणि वैज्ञानिक भूमिका पुरवून अशा शास्त्रांची जागा पटकवू शकेल, ही कल्पना एकोणिसाव्या शतकात प्रचलित झाली. या अपसमजामुळे 'मनोविज्ञान' या नावाखाली आता दोन गोष्टी अस्तित्वात आल्या आहेत. जाणिवेचे वैध व महत्त्वाचे असे 'अनुभवाधिष्ठित' शास्त्र जे मनोविज्ञान (सैद्धान्तिक व उपयोजित दोन्ही प्रकारचे) हे एक व दुसरे तथाकथित विचार विज्ञान हे. आपण वस्तूंबाबत 'अनुभवनिष्ठ' पद्धतीने चालत असल्याचा खोटाच दावा करीत असतो, कारण विचाराची रूपे या नात्याने अशा वस्तूंची हाताळणी केवळ 'निकषलक्ष्यी' पद्धतीने करणेच शक्य असते. या उभय शास्त्रांत मोठ्या प्रमाणावर आणि द्रुतगतीने निर्माण होणारे वाङ्मय पाहिल्यास त्यांमध्ये व्याज विज्ञानाची सर्वपरिचित लक्षणे दिसून येतात. (आत्मविरोध; खरोखरच

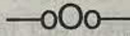
शिळ्या ठरलेल्या सिद्धान्ताला 'नवीन शोध' म्हणून पुढे मांडणे; चर्चेच्या समस्येशी अप्रस्तुत असणाऱ्या वस्तुस्थितीला आवाहन; 'सदर विज्ञान अजून बाल्यावस्थेत आहे' या कांगाव्याखाली टीकेकडे केला जाणारा कानाडोळा, वगैरे) ज्या मंडळींना (इतिहासकार आणि तत्सम) मानवी विचार हा त्याच्या प्रत्यक्ष स्वरूपात अभ्यासण्याचे कार्य करावे लागते, त्यांच्यामध्ये या शास्त्राच्या प्रवक्त्यांनी ज्या चुकांची शिकवण दिलेली आहे, त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करण्याबद्दल व त्यांचे खंडन करण्याबद्दलही या ग्रंथात तसेच अन्यत्रसुद्धा मी कसलीच क्षमायाचना करू इच्छित नाही.

२. [पृ.१९१] या विभागात 'दिसतो' आणि तत्सम शब्दप्रयोग करण्यामागे माझी जी कारणे आहेत, ती पुढील विभागात स्पष्ट करण्यात येतील.

३. [पृ.१९४] यामुळेच प्रथम श्रेणीतही विचाराला अनुभवनिष्ठ म्हटले जाते.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.१९७] डेविड ह्यूम (१७११-१७७६) : स्कॉटिश तत्त्वज्ञ व इतिहासकार.



९. संवेदना आणि कल्पनाशक्ती

९.१. परिभाषा

मागील प्रकरणाच्या अखेरीस उपस्थित केलेल्या प्रश्नाला सरळ हात घालण्यापूर्वी, कल्पनाशक्तीच्या सिद्धान्ताला सावधपणे सामोरे जाण्याच्या दृष्टीने एका भेदाची चर्चा करणे अत्यंत श्रेयस्कर ठरेल. रंगाचा पट्टा 'प्रत्यक्ष पाहणे' आणि त्या पट्ट्याची 'कल्पना करणे' या दोन क्रियांमधील सर्वसामान्य स्वरूपाचा तो भेद होय. मी माझे डोके उंचावतो, खिडकीतून बाहेर डोकावतो नि हिरवळीचा पट्टा 'पाहतो'. मी डोळे मिटून घेतो आणि जाणीवपूर्वक प्रयत्न करून सदर हिरवळीच्या पट्ट्याची, किंवा निदान त्याच्याशी पुष्कळदा जुळणाऱ्या अशा पट्ट्याची 'कल्पना करतो.' पहिल्या वेळी मी जेव्हा 'तेथे प्रत्यक्ष' पाहत असतो, तेव्हा साक्षात तो रंगच माझ्यासमोर असतो, तर दुसऱ्या वेळी त्या वस्तुस्थितीच्या अभावी, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे, त्या गोष्टीची निर्मिती करणाऱ्या माझ्या कल्पनेचा तो एक 'तरंग' असतो.

पण आपण प्रचलित असणाऱ्या या सर्वसामान्य भेदाची जसजशी पडताळणी करू लागू, तसतसा तो भेद आपणास दुर्बोध वाटू लागेल आणि सरतेशेवटी जेव्हा त्याच्या अर्थनिश्चितीची क्षमता आपणास प्राप्त होईल, तेव्हा प्रथमदर्शनी वाटला, त्याहून अगदी वेगळाच अर्थ आपणास प्रतीत झालेला असेल. ही पडताळणी त्रासाची किंबहुना क्वचित खूपच जिकिरीची असली, तरी ती फलदायी ठरणारी आहे. कारण सर्वग्राह्य स्वरूपाचा हा भेद अत्यंत महत्त्वाचे सत्य प्रकट करीत असतो. (किंवा कोणी जवळ जवळ असेही म्हणू शकेल की तो भेद ते सत्य लपवीत असतो.). सर्वग्राह्य स्वरूपाचा हा भेद जर का आपण अचिकित्सकपणे स्वीकारला, तर त्यातले महत्त्वाचे सत्य आपणास नीट आकलनच होणार नाही. आणि सदर भेदावर मुदलातच मुळी अर्थशून्य म्हणून शिक्का मारूत तो आपण रद्दबातल ठरविला, तर त्या सत्याचे आपणास त्याहूनही कमी आकलन होईल.

अभिव्यक्ती जादा अस्वाभाविक न होता हा सर्वग्राह्य भेद सहजपणे व्यक्त करणे शक्य व्हावे, अशा परिभाषेची निवड करूनच आपण प्रारंभ केला पाहिजे. पाहिलेल्या वा कल्पिलेल्या रंगानुसार (अथवा पाहण्याच्या वा कल्पिण्याच्या क्रियेनुसार) साधर्म्य

अथवा वैधर्म्य यांवर भर देण्याच्या अपेक्षेतून प्रत्यक्ष उपयोगात असणाऱ्या परिभाषेचे दोन वर्ग होतात. 'प्रत्यक्ष पाहणे' किंवा 'कल्पना करणे' म्हणजे ज्यांना आपण संवेदना असे संबोधतो, त्या संवेदना तसेच आपण जे 'प्रत्यक्ष पाहतो' आणि ज्याची 'कल्पना करतो' म्हणजे ज्यांना आपण ढिसाळपणे 'वेदनके' वा 'प्रदत्त वेदनके' म्हणून म्हणतो त्या उभयविध गोष्टी पहिल्या वर्गात समाविष्ट होतात. या उभयविध गोष्टींमधील भेद दर्शविण्यासाठी त्या संज्ञेमागे उपाधी लावणे हे मग अगत्याचे ठरते : उदाहरणार्थ, 'प्रत्यक्ष' आणि 'आभासमय' वेदनके अशा शब्दांत हा भेद दर्शविता येईल.

दुसऱ्या वर्गामध्ये 'संवेदना' आणि 'इंद्रियवित्ती' हे शब्द 'प्रत्यक्ष पाहिलेल्या' गोष्टींपुरतेच लावायचे आहेत आणि इतर शब्द ज्यांची आपण 'कल्पना करतो' अशा गोष्टींसाठी योजायचे आहेत. उदाहरणार्थ, आपण कल्पिलेल्या गोष्टीला प्रतिमा असे म्हटले जाते. अशा प्रकारे इंद्रियवित्ती जाणवणे आणि प्रतिमा कल्पिणे यांमधील शाब्दिक समांतरपणा आपणास नेटका गवसतो. पण मग जाणवणे आणि कल्पिणे या दोहोंची समावेशक अशी एक संज्ञा, तसेच वेदनके आणि प्रतिमा यांची समावेशक अशी आणखी एक संज्ञा, अशी जातिवाचक संज्ञांची एक जोडी उपलब्ध होणे कठीण जाते. शिवाय, संज्ञांच्या या जोडीतील परस्परसंबंध आणि एकाच जातीचा घटक या नात्याने त्यांमध्ये असणारा संबंध हे दर्शविणेही तितकेच कठीण होऊन बसते.

या प्रकरणात माझी स्वत:ची परिभाषा पुढीलप्रमाणे राहील : 'प्रत्यक्ष पाहण्या'ची क्रिया आणि 'कल्पिण्याची' क्रिया या उभयतांचा समावेश करणारी जातिवाचक संज्ञा म्हणून मी 'संवेदना' हा शब्द योजीन. या संदर्भात मला जेव्हा क्रियापदाची गरज भासेल, तेव्हा 'जाणवणे' हे क्रियापद मी योजीन.

आपल्याला जे जाणवते, त्याला मी 'इंद्रियवित्ती' म्हणून संबोधीन; संवेदनांच्या विविध प्रकारांना 'पाहणे', 'ऐकणे', 'हुंगणे' इत्यादी तर त्यांच्याशी सहसंबंधित अशा वेदनकांच्या प्रकारांना 'रंग', 'नाद', 'गंध' इत्यादी शब्दांनी संबोधीन. प्रकरणाच्या प्रारंभी या उभय वर्गांमध्ये जो भेद दर्शविण्यात आला आहे. त्याकडे हरएक बाबतीत कानाडोळा करीतच या संज्ञा मी उपयोजीत राहीन.

या दोन गटांतील विशिष्ट अभिधानांसाठी 'प्रत्यक्ष संवेदना' (क्रियापद लागल्यास 'प्रत्यक्ष जाणवणे') आणि 'कल्पना' ('कल्पिणे' या क्रियापदासहित) अशा माझ्या संज्ञा असतील. प्रत्यक्ष संवेदनेच्या पोटजाती दर्शविण्यासाठी 'प्रत्यक्ष पाहणे', 'प्रत्यक्ष ऐकणे' असे मी म्हणणार आहे. आपल्याला जे प्रत्यक्ष जाणवते, त्याला मी 'प्रत्यक्ष इंद्रियवित्ती म्हणणार आहे, आणि त्याच्या प्रकारांना प्रत्यक्ष रंग, प्रत्यक्ष नाद असे मी संबोधणार आहे. आपण जे कल्पित असतो, त्यासाठी 'कल्पित इंद्रियवित्ती' आणि त्याच्या पोटजातींसाठी 'कल्पित रंग', 'कल्पित नाद' वगैरे म्हणणार आहे.

एका अपसमजाविषयी आगाऊ वाच्यता करणे श्रेयस्कर ठरावे. खरे हिरे नि कृत्रिम हिरे यांमधील भेद ध्यानात घेऊन एखाद्या वाचकाची अशी कल्पना होईल की, माझ्या दाव्यानुसार प्रत्यक्ष संवेदनेहून तत्त्वत: निराळी असणारी गोष्ट ही संवेदनाच असणार नाही. उलट खळ ही जशी हिऱ्याहून अगदी भिन्न असते, त्याच धर्तीवर संवेदनेपेक्षा ती अगदी वेगळी असेल. 'प्रत्यक्ष' हा शब्द मी या धर्तीवर योजिलेला नाही. 'प्रत्यक्ष मालमत्ता' या वाक्प्रयोगात सदर शब्दाचा जो अर्थ अभिप्रेत असतो, त्याच अर्थाने मी तो योजिलेला आहे. गैरसमजापोटी तिला व्यक्तिगत मालमत्ता असे संबोधिले जात आहे, असे त्यात ध्वनित होत नसते. मालमत्तेचा जो प्रकार तेथे विद्यमान असतो, तो यथार्थपणे 'वस्तुरूपा'ने विद्यमान असतो. तेथील 'वस्तू'चा अर्थ शरीरधारी गोष्ट असाच असतो.

ही परिभाषा स्वीकारण्यामागे माझे प्रमुख कारण हे आहे की, ती दैनंदिन भाषेशी अधिक जवळीक साधणारी आहे आणि म्हणून तिच्या संदर्भात संदिग्धतेचे प्रश्न कमी प्रमाणात उद्भवतात. प्रयत्नपूर्वक सिद्ध केलेली तंत्रशुद्ध परिभाषा उपयोजिणाऱ्या तत्त्वज्ञापेक्षा 'गावंढळाबरोबर बोलायचे आणि पंडिताबरोबर विचारविनिमय करायचा' असा ज्या तत्त्वज्ञाचा प्रयत्न असतो, त्याला अधिक फायदा मिळतो, तो असा : आपली शब्दावली म्हणून एखाद्या विशिष्ट 'तत्त्वज्ञानाची भाषा' स्वीकारण्यास ज्या तत्त्वप्रणालीचे व्यक्तीकरण करण्यासाठी ती घडविलेली असते, तिची बांधिलकी पत्करणे, बहुधा नाखुषीनेच आपणास भाग न पडते. त्यामुळे परिभाषेची अशी बांधिलकी जो कोणी पत्करतो, त्याच्यावर नकळत किंवा अगदी जाणूनबुजून सक्तीनेसुद्धा हरएक प्रकारच्या वादविवादात ते ते विशिष्ट सिद्धान्त लादले जातात. उलटपक्षी दैनंदिन व्यवहारातील भाषा उपयोजिल्यास विशिष्ट प्रकारच्या उत्तराशी आपली आगाऊ बांधिलकी न ठेवताही एखादी समस्या पुढे मांडणे शक्य होते व एकूण चर्चाच खुली आणि संशयरहित राखता येते. दैनंदिन भाषा वापरणारास सत्याप्रत पोहोचण्याच्या दृष्टीने हा असा फायदा होतो. ज्या तत्त्वज्ञानी व्यक्तीचा हेतू सत्यान्वेषण हा नसून दुसऱ्यांवर कुरघोडी करणे हा असतो, तिच्या दृष्टीने हे गैरसोयीचे असते. स्वत:ची विशिष्ट मतप्रणाली सिद्ध करण्याची त्या व्यक्तीला उत्कंठा असते, आपल्या कक्षेतही सर्व विधाने प्रथमपासूनच आपल्या विशिष्ट परिभाषेच्या साच्यातून मांडली जावीत. याविषयी प्रथमपासूनच दक्षता घेणे, तिच्या दृष्टीने अधिक शहाणपणाचे ठरत असते. आपल्या विशिष्ट परिभाषेत विधाने रूपांतरित झालेली नसतील, तर त्यांतल्या अमुक अमुक विधानाचा आपणास अर्थबोधच होत नाही, अशी बतावणी करणारी तत्त्वज्ञानी मंडळी हेच करीत असतात. खरे तर, संभाषणातील प्रत्येक गोष्ट आपल्याच परिभाषेतून व्यक्त व्हावयास हवी, हा आग्रह सर्वसामान्य लोकांच्या दृष्टीने शिष्टाचाराला

सोडून असतो; तत्त्वज्ञांना मात्र शिष्टमान्यता मिरविण्याचे श्रेयही मिळते.

९.२. समस्येचा इतिहास : देकार्त ते लॉक

येथे ज्या समस्येची चर्चा हाती घ्यावयाची आहे, तिच्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीची कालकक्षा, आपल्या येथील चर्चेच्या गरजेनुसार देकार्तपासून कांटपर्यंत येऊन ठेपते. एकंदरीत संवेदना हीच आपल्याला प्रत्यक्ष विश्वाची ओळख करून देत असते, या गृहीतकावर मध्ययुगीत तत्त्वज्ञानाचे प्रमुख विधायक प्रयत्न आधारलेले होते. परंतु सोळाव्या शतकातील संशयवाद्यांनी या गृहीतकालाच मुळी सुरुंग लावला आणि मग प्रत्यक्ष संवेदनेलाही कल्पनेपासून वेगळी काढण्याची समस्या, म्हणजेच (कल्पनाशक्तीचा अनुभव घेण्याचे न थांबवता) संवेदनेऐवजी चुकीने कल्पना गृहीत धरल्यामुळे जे भ्रम उद्भवतात, त्यांपासून बचाव करण्याची समस्या पुढे आली. या समस्येला तत्त्वज्ञान-विचारात देकार्तने[भा१] अग्रक्रम दिला.

देकार्तने काही प्रमाणात संशयवाद्यांच्या मताला मूकसंमती देऊन हे मान्य केले आहे की, तो खरोखरीच विस्तवापुढे बसला होता की आपण विस्तवापुढे बसलो आहोत, असे एक स्वप्न पाहत होता, ही गोष्ट प्रत्यक्ष निरीक्षणाद्वारे ठरविण्याचा कोणताच मार्ग अस्तित्वात नसतो. म्हणजे प्रत्यक्ष वेदनक आणि त्याच्याशी सहसंबंधित असणारे काल्पनिक वेदनक, अथवा प्रत्यक्ष संवेदना आणि तिच्याशी सहसंबंधित असणारी कल्पना, यांपैकी कोणत्याही एका जोडीतील भेद आपल्या परिभाषेत स्पष्ट करणे शक्य नाही. इंद्रियजन्य प्रतारणा किंवा इंद्रियांची अविश्वसनीयता यासंबंधीच्या विवेचनातील देकार्तच्या सिद्धान्तामधील विशेष मुद्दा तो हाच होता. प्रत्यक्ष संवेदना अशी चीज अस्तित्वात असते, हे त्याने नाकारलेले नाही. गणिती तर्कबुद्धीहून उण्या असलेल्या कोणत्याही कसोटीद्वारे प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांतील भेद आपणास दाखविता येतो, ही गोष्ट त्याने नाकारली आहे. या नकाराच्या पायावरच त्याने आपल्या तत्त्वज्ञानाची उभारणी केली. अशा रीतीने प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांच्यातील भेद दर्शविता येतो, या गृहीतकावर आधारलेली कोणतीही विचारपद्धती आमूलाग्र तर्कदुष्ट असते, हे आपल्या त्या तत्त्वज्ञानातून सिद्ध केले.

हॉब्जने[भा२] हीच भूमिका स्वीकारली व ती आपल्या नेहमीच्या धारदार शैलीत अधिक रोखठोकपणे पुढे मांडली. थेट निरीक्षणाद्वारे प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांमधील भेद दर्शविण्याचा कसलाही मार्ग नसतो, तसेच निकटत्व हाच आपल्या इंद्रियनिष्ठ अनुभवाचा सारभूत घटक असल्याने ज्या विचारपद्धतीसंबंधी आपणास काही कळू शकत नाही, त्या विचारपद्धतीद्वारे प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांतील

भेद स्पष्ट होणे शक्य नसते. या दोन गोष्टींना मान्यता दिल्यावर (हॉब्जच्या प्रतिपादनाचा रोख असाच दिसतो.) हा भेदच मुळी नाकारावयाचा आणि या उभय संज्ञा समानार्थी ठरवून ढिसाळपणे हव्या तसा योजायच्या हेच आपल्या दृष्टीने श्रेयस्कर होय. निदान *लेविएथन*च्या पहिल्या प्रकरणात तरी त्याने हीच भूमिका घेतलेली आहे, असे दिसून येते. 'वेदनके' म्हणजे 'नवलोत्प्रेक्षाच, ती सुषुप्ती हीच जागृती... म्हणून सर्वच बाबतींतील इंद्रियवेदन हे दुसरे तिसरे काही नसून मूलस्वरूपातली नवलोत्प्रेक्षाच', असा शेरा तो मारतो.

तसे पाहिले तर स्पिनोझा[भा३] हा देकार्तपेक्षा हॉब्जशी अधिक सहमत आहे. सर्वच संवेदना म्हणजे कल्पना होत, हे तत्त्व तो स्वीकारतो आणि त्यानुसार 'कल्पना' हीच संवेदनेसाठी त्याची नियत संज्ञा बनली आहे. (एथिक्स, खंड २, प्र. १७, स्कोलियम). त्याच्या मते कल्पना ही एखादी विचारपद्धती नाही. तिच्यासंबंधी बोलत असताना तो idea किंवा percipare हे शब्द कधीही उपयोजित नाही; कारण त्याच्या दृष्टीने हे शब्दप्रयोग सदैव बुद्धीची प्रक्रियाच दर्शवितात. कल्पना ही क्रियाशील नसते, तर ती अकर्ती असते. परिणामी, कल्पनांमध्ये जसे कसलेही सत्य नसते, त्याचप्रमाणे 'त्यांच्यामध्ये कसल्याही चुकासुद्धा नसतात.' (तत्रैव)

लिपनिट्स[भा४] हाही याच मताचा आहे. त्याच्या मते वेदनकांना परिकल्पना हेच नाव खरोखर योग्य; पण परिकल्पना या विशिष्ट प्रकारच्या असतात आणि मूलत: गोंधळाच्या स्वरूपात असणाऱ्या परिकल्पनांना जर का विवक्षा आणता आली, तर त्यांचे इंद्रियनिष्ठ स्वरूप नष्ट होऊन त्यांचे विचारात रूपांतर होईल. म्हणूनच आपल्या मूळ इंद्रियनिष्ठ स्वरूपामध्ये त्या स्वप्नरूप किंवा आभासरूप असतात; ही स्थिती त्यांच्यापैकी काही थोड्या परिकल्पनांची नसून एकजात सर्वांचीच असते. 'प्रत्यक्ष परिकल्पना' आणि 'अद्‌भुतरम्य परिकल्पना' यांमधील भेद स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न एकट्या लॉकनेच काय तो केलेला आहे. मात्र याचा अर्थ लॉक हा प्रत्यक्ष वा काल्पनिक वेदनकांमध्ये भेद करतो, असा नाही. हॉब्ज आणि देकार्तवादी यांची आणि खुद्द लॉकची या बाबतीतील कारणमीमांसा भिन्न असूनसुद्धा अशा स्वरूपाचा भेद मुळी अस्तित्वातच नाही, याबद्दल त्या सर्वांचे एकमतच आहे. अर्थात् हॉब्ज आणि देकार्तवादी यांच्यापुढे तो गेलेला नाही. हॉब्ज आणि देकार्तवादी यांच्या मते ती सारी वेदनके काल्पनिक असतात; तर लॉकच्या मते ती सारी खरीखुरी असतात. त्याच्या मुळातल्या अधोरेखनासह सांगायचे तर 'आपल्या *सर्व साध्या* परिकल्पना *प्रत्यक्षच* असतात.' साध्या परिकल्पनांचा स्वैरपणे संयोग घडवून आपण ज्या मनोसोक्त व्यामिश्र परिकल्पना रचीत असतो. त्यांनाच तो 'अद्‌भुतरम्य' या सदरात घालू देईल.

सर्वच वेदनके प्रत्यक्ष असतात, या त्याच्या संकल्पनेला त्याच्या अनुयायांकडून

अनुकूल प्रतिसाद मिळविण्यात त्याला मुळीच यश मिळाले नाही. सदर कल्पना आपली नव्हे, म्हणून ती नाकारण्याची निकड बार्कली[भा५] आणि ह्यूम यांना कशी भासली, हे पुढे आपण पाहणारच आहोत. आजच्या जमान्यातील नव-वास्तवतावाद्यांनी सदर कल्पनेचे पुनरुज्जीनन केलेले आहे. त्यातही मूळ कर्त्यांचे ऋण जाणीवपूर्वक मान्य करून प्रो. अलेक्झांडर[भा६] यांनी जहाल अनुभववादाचा एक धाडसी नमुना म्हणून त्या कल्पनेचे पुनरुज्जीवन केले आहे, ही गोष्ट श्रेयस्करच होय. मात्र लॉक हा काही जहाल अनुभववादी नव्हता, तो भूतमात्रांच्या न्यूटनवर्णित विश्वावर सर्वस्वी विश्वास ठेवणारा एक व्यवहारचतुर तत्त्वज्ञ होता. परिणामी त्याने ज्या पार्श्वभूमीच्या चौकटीत सदर संकल्पना बसविली होती, त्या चौकटीत तिला सुसंगत ठरविणे अशक्य होते. त्याच्या ग्रंथात ज्या युक्तिवादानिशी ती संकल्पना उभी ठाकते, तो युक्तिवाद म्हणजे खरे तर संतापजनक अशी बनवाबनवी आहे. प्रत्यक्ष परिकल्पनांची व्याख्या 'प्रत्यक्ष सत् आणि वस्तूंचे अस्तित्व किंवा त्यांचे आदिम नमुने यांच्याशी सुसंगत असणाऱ्या गोष्टी' या शब्दांत तो करतो. परंतु 'वस्तूंच्या ज्या शक्तींमुळे साध्या परिकल्पना मनात उद्भूत होतात, त्यांच्या बाबतीत त्या उत्तरदायी किंवा जुळणाऱ्या असतात,' एवढ्याखातर सर्व साध्या परिकल्पना प्रत्यक्ष असतात, असे जेव्हा तो सांगतो, तेव्हा तो एक गोष्ट विसरलेला असतो. आपल्या ठायी उद्भूत होणारी ही वेदनके बाह्य वस्तूंच्या क्रियांद्वारे निर्माण होत असतात, या विधानाचे विवेचन आपण करीत आहोत, ही ती गोष्ट होय. (वेदनके ही काल्पनिक असल्याचे ज्या विधानाद्वारे हॉब्ज आणि देकार्तवादी यांनी सिद्ध केलेले आहे, तेच ते विधान आहे.) वेदनकांना प्रत्यक्ष अस्तित्व असते, या विधानाशी सदर विधान समतुल्य ठरणारे आहे. निराळ्या शब्दांत सांगायचे तर मूळ कारणाशी कार्याचा असणारा संबंध अथवा आदिम नमुन्याशी प्रतिरूपणात्मक नमुन्याचा संबंध या पर्यायी गोष्टींनी तो 'प्रत्यक्ष वस्तुस्थिती'ची व्याख्याच पुढे मांडतो.

परंतु प्रत्यक्ष परिकल्पना आणि अद्भुतरम्य परिकल्पना यांतील भेद दर्शविण्याच्या एका वेगळ्या पद्धतीचे बीजही लॉकमध्येच सापडते. आपले मत 'जिची आपल्या स्वत:पुरती सिद्धता करते' अशी जी एक परिकल्पना असते, ती अद्भुतरम्य परिकल्पना होय, असे लॉक तिचे वर्णन करतो. व्यामिश्र परिकल्पना कधी कधी अद्भुतरम्य असतात; कारण *मानवी मन* एक प्रकारच्या मुक्ततेचा उपयोग करून घेऊन' या परिकल्पनांना आकार देत असल्याने कधी कधी त्या अशा परिकल्पना म्हणजे साध्या परिकल्पनांचे 'ऐच्छिकपणे साधलेले संयोग' असतात. साध्या परिकल्पना कधीही अद्भुतरम्य असत नाहीत; कारण 'सुखद कल्पितकथा' असे काही त्यांचे स्वरूप नसते. 'मन साध्या परिकल्पनांची निर्मिती स्वत:पुरती करू शकत नाही.' मूलस्रोतांशी संदर्भ न जोडता किंवा मूलस्रोतांच्या संदर्भांच्या अभावी आपण प्रत्यक्ष परिकल्पना आणि

अद्भुतरम्य परिकल्पना यांमध्ये ज्या पद्धतीने भेद करतो, त्या पद्धतीचे लॉकच्या सदर विधानांच्या बळावर आपणास वर्णन करता येणे शक्य आहे; मात्र ही गोष्ट लॉकला उमगलेली दिसत नाही. तो ज्याला चिंतन म्हणून संबोधितो, त्याच्याद्वारे क्रिया आपणाकडून केव्हा केल्या जात असतात आणि त्या आपल्या ठायी केव्हा करविल्या जात असतात. म्हणजेच ऐच्छिक क्रिया आणि यादृच्छिक अक्रिया यांमधील भेद स्पष्ट करणे शक्य आहे, हे फक्त त्याने गृहीत धरावयास हवे होते. असे असल्यास, अर्थातच, प्रत्यक्ष वेदनक आणि काल्पनिक वेदनक यांतील भेद आपणास अंतर्निरीक्षणाने ओळखता येणे शक्य होईल. कारण अंतर्निरीक्षणासाठी तेथे वेदनके मुळी अस्तित्वातच नसतात; तेथे विद्यमान असतात त्या फक्त संवेदना. परंतु ज्या प्रक्रियांमुळे आपणास त्या जाणवतात त्या प्रक्रियांमधील भेद अंतर्निरीक्षणाने ओळखता येईल. अंतर्निरीक्षणाच्या प्रक्रियेत एखादी क्रिया ऐच्छिक तर अन्य एखादी प्रक्रिया यादृच्छिक म्हणजेच क्रियाशील नव्हे तर अकर्ती म्हणून ओळखली जाईल.

हा अंतर्निरीक्षण सिद्धान्त (असे मी ज्याला संबोधीन) प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना या दोहोंतील भेद दर्शविण्याच्या दृष्टीने खुद्द लॉककडून विकसित झालेला नसला, तरी त्याच्या ग्रंथाच्या संहितेतून कोणाही बुद्धिमान वाचकाला तो विकसित करता आला असता आणि निदान एका तरी तैलबुद्धीच्या वाचकाने तसा तो विकसित केलेला आहे.

९.३. बार्कली : अंतर्निरीक्षणाचा सिद्धान्त

बार्कलीच्या मते 'ऐंद्रिय परिकल्पना' या 'कल्पनाजन्य परिकल्पनां'हून भिन्न असतात. (*प्रिन्सिपल्स अव् ह्यूमन नॉलिज*-i छेदक ३०). या संज्ञा मालब्रांशेच्या Recherche da la verite या ग्रंथातून घेतलेल्या आहेत, परंतु मालब्रांशेने[भा७] हा भेद केवळ शारीरिक पातळीवरच मांडून समाधान मानलेले होते. शारीरिक व्यवस्थेत जाणवणारी एक प्रक्षुब्धता, या शब्दांत त्याने परिकल्पना या शब्दाचे स्पष्टीकरण केले आहे. एखाद्या बाह्य वस्तूच्या प्रभावामुळे किंवा शरीराच्या व्यवस्थेत घडून आलेल्या स्वयंप्रेरित बदलामुळेसुद्धा अशी प्रक्षुब्धता जाणवू शकेल. बार्कलीच्या मते शरीर-विज्ञानाला असे आवाहन करणे म्हणजे मूळ मुद्द्याला बगल देण्याचा एक प्रकार होय. दोन भिन्न प्रकारच्या परिकल्पनांच्या मूलोत्पत्तीची कारणमीमांसा करणारा सिद्धान्त नव्याने शोधून काढणे, ही काही येथील समस्या नव्हे; तर अशा सिद्धान्ताचा शोध घेण्याआधीच, एखादी परिकल्पना कोणत्या जातीची आहे. हे लोकांना वास्तवात कसे काय समजते, ही खरी समस्या आहे. अर्थातच हा भेद सर्वसाधारणच लोकांना दिसण्यासारखा आणि पडताळता घेण्यासारखा असला पाहिजे. या

परिकल्पना आणि मानवाची शारीरिक रचना, किंवा या परिकल्पना आणि सर्वसाधारण भौतिक विश्व, यांच्यात असणाऱ्या परस्परसंबंधाच्या परिभाषेत त्या मांडल्या गेल्यास त्यातून कोणताच हेतू साध्य होत नाही. म्हणून विशुद्ध परिकल्पनांच्या संज्ञाद्वारे त्यांची मांडणी करण्याचा बार्कलीचा प्रयत्न आहे व आपले प्रमेय तो असे मांडतो : 'ऐंद्रिय परिकल्पना या कल्पनाजन्य परिकल्पनांपेक्षा अधिक जोमदार, जिवंत आणि पृथगात्म असतात.'

याचे दोन पर्यायी अर्थ होऊ शकतील. एक तर प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनकांमधील 'जोमदारपणा' किंवा 'जिवंतपणा' असे काहीतरी ज्याला म्हणता येईल, अशा स्वरूपाच्या भेदाशी तो संबंधित असेल, किंवा प्रत्यक्ष संवेदनेचे कार्य आणि कल्पनेचे कार्य यांतील भेदाशी (एकाच नावाने ओळखला गेला तरी हा भेद अनिवार्यपणे जातीचाच भेद असतो) त्याचा संदर्भ असेल. पहिल्या पर्यायानुसार प्रत्यक्ष ध्वनी हा काल्पनिक ध्वनीहून अधिक मोठा असतो, असे म्हणण्याहून त्यात काही तथ्यांश नसतो. अनुक्रमे प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक असे संबोधून आपण जेव्हा भेद दर्शवीत असतो, तेव्हा श्राव्य गुणांतील भेदच आपणास अभिप्रेत असतो. दुसऱ्या पर्यायात याचा अर्थ असा ठरेल की, प्रत्यक्ष ध्वनी हा ज्या प्रमाणात आपल्यावर जोरदार परिणाम करील त्या प्रमाणात काल्पनिक ध्वनी करणार नाही. आपली इच्छा असो वा नसो प्रत्यक्ष ध्वनी आपणाकडून ऐकला जात असतो; उलटपक्षी काल्पनिक ध्वनी स्वेच्छेने बोलावता येतो, त्याची हकालपट्टी करता येते किंवा त्याच्या जागी दुसऱ्या ध्वनीची पर्यायी योजनाही करता येते. येथे फरक असतो तो ध्वनींमधील नसून त्यांच्या श्रवणानुभवामधील असतो. ही भिन्नता कानांना प्रतीत होत नाही, तर आपल्या अशा अनुभवांच्या जाणिवेतून चिंतनात्मक आणि अंतर्निरीक्षणात्मक स्वरूपाचे जे भान आपणास येत असते, त्यातूनच ही भिन्नता प्रतीत होत असते. या पर्यायी भूमिकांपैकी दुसऱ्या भूमिकेचा पुरस्कार बार्कलीने केलेला आहे आणि लॉकचा हा जागरूक शिष्य वर उल्लेखिलेल्या परिच्छेदाच्या परिशीलनातूनच या भूमिकेप्रत आलेला असेल, यात संदेह नाही.

तरी पण ही भूमिका टिकणारी नाही. स्वेच्छेनुसार विशिष्ट परिकल्पनांना आवाहन करणेच किंवा त्यांच्यावर नियंत्रण ठेवणे मला शक्य होत नाही, हे तथ्य म्हणजे प्रस्तुत सिद्धान्तानुसार सदर परिकल्पना या निव्वळ काल्पनिकतेहून वेगळ्या आणि प्रत्यक्ष ठरतात, याची अचूक निशाणीच होय. केवळ काल्पनिकतेहून वेगळ्या, असे म्हणण्यात आपला आशय हाच आहे. ती तथ्ये काही परस्परसंबंधित अशी भिन्न भिन्न तथ्ये असत नाहीत. तेथे एकच एक तथ्य असते. पण वास्तविक हेही खरे नव्हे; ती दोन वेगळीच तथ्ये असतात व सामान्यत: ती संयुक्तपणे येत असतात, हे मात्र

नि:संशय. तरीसुद्धा प्रसंगोपात ती स्वतंत्रपणेही येतात. अगदी पराकोटीचे उदाहरण सांगावयाचे तर, मानसिक आजारातील मतिभ्रमाचे सांगता येईल. अशा रुग्णाचे मन काल्पनिक दृश्ये, ध्वनी आणि तत्सम गोष्टी यांनी झपाटलेले असते व त्यावर नियंत्रण ठेवण्यास तो सर्वस्वी असमर्थ असतो. परंतु सुदृढ प्रकृतीच्या कोणत्याही जीवाबाबतसुद्धा ही गोष्ट आढळते. एखादा माणूस विशिष्ट दृश्ये वा ध्वनी यांनी एकदम घाबरलेला असल्यास त्या गोष्टी, काही काळ तरी, मनातून काढून टाकणे, त्याला शक्य होत नाही. अपघाताच्या वेळी घेतलेला धसका, रक्ताचे थारोळे आणि करुण किंकाळ्या प्रयत्न करूनही कल्पनेतून घालविता येत नाहीत आणि त्यांचा प्रत्यय कल्पनेच्या पातळीवर येतच राहतो. तो माणूस या गोष्टींची कल्पना करीत नसतो, तर त्या प्रत्यक्षच पाहत असतो, हा बार्कलीच्या सिद्धान्ताचा एक पुरावाच म्हटला पाहिजे. मात्र प्रयत्नशील इच्छाशक्तीच्या बळावर कल्पनाशक्ती काबूत ठेवण्याचा आपला आवाका खरोखर अगदी मर्यादित असतो, हीच गोष्ट त्यातून सिद्ध होते.

९.४. बार्कली : परस्परसंबंध सिद्धान्त

या भेदाधिष्ठित सिद्धान्ताने जणू काही समाधान झाले नाही, म्हणून बार्कली हा लगेच दुसऱ्या सिद्धान्ताकडे वाटचाल करू लागतो. मी सदर सिद्धान्ताला परस्परसंबंधाचा सिद्धान्त असे संबोधीन. ऐंद्रिय परिकल्पनांना 'स्थैर्य, क्रम आणि संगती असते आणि त्या काही यदृच्छ्या उद्दिपित होत नसतात,... त्यांना नियमित गतीची दिशा वा क्रममालिका असते... आता आपण ज्याच्यावर अवलंबून असतो, ते आपले मन, ज्या स्थिर नियमांद्वारे वा प्रस्थापित पद्धतींद्वारे आपल्याठायी ऐंद्रिय परिकल्पना उत्तेजित करीत असते, त्या नियमांना वा पद्धतींना *प्राकृतिक नियम* असे म्हटले जाते आणि आपण ते अनुभवानेच शिकत असतो.'

याचा मथितार्थ पुढीलप्रमाणे सांगता येईल : प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांच्यात असा कोणताही भेद नसतो की, ज्यायोगे आपण एकाला ऐच्छिक आणि दुसऱ्याला यादृच्छिक असे संबोधावे. तरी पण एखाद्या गृहीत धरलेल्या भौतिक वस्तूंच्या विश्वाला आवाहन न करताही प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनकांतील भेद स्पष्ट करण्याचा एक मार्ग आहे : तो म्हणजे प्रत्येक वेदनकाचा दुसऱ्याशी जो संबंध असतो, तो विचारात घेणे हा होय. (बार्कली आपणास सांगतो की) प्राकृतिक नियम हे काही भौतिक पदार्थातील वा अशा प्रकारच्या पदार्थांच्या हालचालींतील अथवा भौतिक प्रेरकशक्तींच्या परस्परसंबंधाविषयीचे नसतात, तर वेदनकांच्या परस्परांतील संबंधाविषयी असतात. अशा नियमांची रचना भौतिक पदार्थांच्या परिभाषेत करणे सोयीचे ठरते;

कारण ती थोडक्यात होऊ शकते. पण एखाद्या लघुलिपीप्रमाणे ती संक्षेपी पद्धती झाली. त्याऐवजी ही गोष्ट संपूर्णतया मांडावयाची तर ज्या पद्धतीने विशिष्ट वेदनके अन्य विशिष्ट वेदनकांशी संबंधित असतात, तसेच ज्या पद्धतीद्वारे समान वेदनके भविष्यकाळातही परस्परांशी तशीच संबंधित राहतील, अशी आपली अपेक्षा असते, त्या पद्धतीविषयीचे ते एक विधान असेल. पदार्थ अविनाशी असतात, असे म्हणण्यात आपला अशाच तऱ्हेचा काहीतरी अभिप्राय असतो. एखादी व्यक्ती विशिष्ट स्थळी पडलेला एक दगड पाहत आहे, असे आपण सामान्यतः ज्या तऱ्हेने म्हणत असतो, त्याच तऱ्हेने एखाद्या व्यक्तीला प्रकाशाचे आणि स्पर्शाचे एक विशिष्ट वेदनक जाणवते व त्यानंतर ती व्यक्ती त्या वेदनकाचे निरीक्षण वा स्पर्श यांसारख्या प्रक्रिया चालू ठेवील, तर त्या व्यक्तीला त्या जातीची अन्य वेदनके ही जरूर जाणवतील. आपणास त्यांचे वर्णन पुढील पर्यायांनी करता येईल : (अ) तो दगड अद्याप तेथेच आहे किंवा (ब) तो तेथून दूर सरकत आहे किंवा (क) त्याचे तुकडे होत आहेत. आता जर त्याला वेदनक प्राप्त झाले असेल, तर तो दगड नाहीसा झालेला आहे, या शब्दांतही आपणास वर्णन करता येईल. तो दगड कोठे गेला ते आपणास माहीत आहे, अशी एखाद्याला भूमिका घेता येईल व तो तसे वर्णन करू शकेल; कारण अन्य वेदनकाशी संबंधित असे पुढील वेदनक त्याला जाणवलेले असेल. आधुनिक काळातील थोर बार्कलीवादी लॉर्ड रसेल यांनी म्हटल्याप्रमाणे प्रस्तुतचा उपक्रम असा आहे की, इंद्रियनिष्ठ प्रदत्त-सामग्रीविषयीच्या प्रमेयांद्वारे येथे वस्तुमात्रांविषयीच्या प्रमेयांचा समन्वय साधायचा आहे.

आता बार्कलीचे म्हणणे असे की, प्राकृतिक नियम हे 'इंद्रियजन्य परिकल्पनां'कडून पाळले जात असतात, 'कल्पनाशक्तिजन्य परिकल्पनां'कडून नव्हे. प्रोफेसर प्राईस यांनी उत्कृष्ट रीतीने मांडल्याप्रमाणे 'इंद्रियजन्य परिकल्पना' या वेदनकांच्या गटात किंवा 'कुळा'त मोडतात. ही वेदनके निश्चित स्वरूपाच्या नियमांनी बांधलेली असतात. (उदाहरणार्थ) एखादी वस्तू दोन फुटांवरून पाहिल्यास तिचे विशिष्ट प्रकारचे अगदी वेगळे दर्शन होते. अशा स्वरूपाच्या परस्परसंबंधांची माहिती देणारे ते नियम असतील आणि पुन्हा, डोळ्यांनी दिसणाऱ्या वस्तूंना हातांनी स्पर्श केल्यास ती कशी वाटेल, हे ठरविणारे ते नियम असतील. उलटपक्षी, ब्रॉडचे अनुकरण करून प्राईस यांनी म्हटल्याप्रमाणे बार्कलीलासुद्धा 'कल्पनाजन्य परिकल्पना' 'स्वैर' वाटतात. त्या कोणत्याही कुळातील नसतात. इतर सदृश वा विसदृश परिकल्पनांबरोबर त्यांना जोडून घेणारे असे कसलेच नियम नसतात.

प्रथमदर्शनी हे तत्त्व पुरेसे सत्य वाटते. संध्याछाया अगदी नजीक येताहेत, मी खिडकीजवळ लिहीत बसलो आहे आणि स्वतःच्या खांद्यावरून मान वळवून मी

खोलीच्या अंधाऱ्या कोपऱ्यात कशाकडे तरी दृष्टिक्षेप टाकीत आहे. दबा धरून बसलेल्या एखाद्या काळ्या प्राण्याप्रमाणे त्या कोपऱ्यात मला काहीतरी दिसत आहे. आता या ठिकाणी मला त्या कोपऱ्यात प्रत्यक्ष एखादा प्राणी दिसलेला आहे की मी त्याची केवळ कल्पना केलेली आहे? अशा स्थितीत सदर प्रश्नाचे उत्तर मिळविण्यासाठी जो मार्ग मी चोखाळतो, तोच नेमका बार्कली सुचवीत आहे.' प्राकृतिक नियमांना आवाहन करून मी प्रारंभ करतो. खरोखर एखादा प्राणी तेथे असेलच, तर तो तेथे प्रत्यक्ष तरी असेल किंवा कुठे निघूनही गेला असेल. मग मी दिवा लावतो. ज्या कोपऱ्यात प्राणी दिसला, तिकडे शोध घेतो; पण तिथे तो प्राणी नसतोच. मग खोलीच्या बाकीच्या भागाचा शोध घेतो, पण परिणाम तोच! दरवाजा बंद असतो. तेथे एखादी अशी फट नाही की, जेथे तो लपून राहू शकेल; किंवा एखादे बीळ नाही की ज्यामधून तो निसटून गेला असेल. अशा वेळी मग मी निष्कर्ष काढतो की, तो प्रत्यक्ष प्राणी नसून काल्पनिक प्राणी होता. किंवा वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर मी तेव्हा वस्तुतः त्या प्राण्याला पाहतच नव्हतो, तर त्याची कल्पना करीत होतो.

आपण अशीच वाटचाल करीत पुढे जात असतो, यात शंका नाही. परंतु त्याद्वारे बार्कलीचे म्हणणे सिद्ध होऊ शकत नाही; कारण सदर काल्पनिक प्राणी प्राकृतिक नियमांचे कसलेही उल्लंघन करीत नसतो. त्यांतले काही नियम तो पाळीत नसला, तरी अन्य काही जरूर पाळतो. आपण प्रथम ज्या 'कुला'चा उल्लेख केला, त्यात तो मोडणारा नसला, तरी त्याचे स्वतःचे म्हणून एक 'कुल' असतेच. त्याच्या घडलेल्या दर्शनामध्ये बार्कली म्हणतो, तसा काही तरी क्रम हा असतोच. माझा तो काळा प्राणी पूर्वी आलेला असतो, तो तिन्हीसांजेला येतो. मी थकलाभागलेला असतो, तेव्हा येतो. बालवयात अंधाराचे भय वाटावे, त्याप्रमाणे आपल्या आगमनासरशी तो धूसर पण स्पष्टपणे जाणवणारी भयाची भावना वाटायला लावतो. थोडक्यात सांगायचे तर प्राकृतिक स्वरूपाच्या भाषेत वर्णन करता येईल, अशापैकी तो नसला तरी मनोवैज्ञानिक पद्धतीद्वारे वर्णन करता यावे, अशा कुलामधील तो आहे, हे उघडच आहे आणि बार्कलीसुद्धा याच आशयाचे मत ठासून मांडताना दिसतो : सामान्यतः ज्या वेदनकांना भौतिक वस्तू म्हणून संबोधता येईल अशा वेदनकांच्या गटाला कुलसातत्य असते आणि हा गट प्राकृतिक नियमही अनुसरतो. या उलट सामान्यतः आपण ज्यांना मने म्हणतो, त्यांच्या बाबतीत असे काहीच नसते. त्याचे वर्णन अगदी नियमरहित (तो त्यांना 'स्वैर' म्हणून संबोधतो) स्वरूपाचे असते. पण अशा प्रकारे आज कोणाची खात्री पटण्याजोगी नाही. मनोविज्ञान आज ज्या अवस्थेत आहे, त्यामुळे कोणाचेही सर्वस्वी समाधान होत नाही. परंतु ज्या घटनांना आपण मानसिक म्हणून संबोधितो, त्या घटना पूर्णपणे क्रमविरहित आणि नियमविरहित अशा पद्धतीने घडून

येत असतात, असे म्हणण्यापर्यंत आपले हे असमाधान कोणी पराकोटीला नेत नाही.

'इंद्रियजन्य परिकल्पना' किंवा प्रत्यक्ष वेदनके ही प्राकृतिक विज्ञानाच्या नियमांनुसार परस्परांशी संबंधित असतात आणि कल्पनाजन्य परिकल्पना किंवा काल्पनिक वेदनके ही मनोविज्ञानाच्या नियमांप्रमाणे परस्परांशी निगडित असतात. अशा सुधारित स्वरूपात आपण बार्कलीने केलेल्या भेदांची फेरमांडणी करू शकतो का? नाही. आणि याला सबळ कारणेही आहेत. एक म्हणजे नियमांचे येथे असलेले दोन गट परस्परांपासून पूर्णतया विभक्त करता येणे शक्य नाही. प्रत्यक्ष वेदनके ही मनोवैज्ञानिक नियम काल्पनिक वेदनकांइतकेच काटेकोरपणे पाळीत असतात. आणि मनोविज्ञानाची अंतिम परिणती प्राकृतिक विज्ञानात होईल किंवा काय, हा प्रश्न अजून तरी निकालात निघालेला नाही. दुसरी गोष्ट अशी की, या उभय प्रकारच्या नियमांचे ज्ञान अनुभवाद्वारेच घ्यावे लागत असते. यातून ओघाने निष्कर्ष असा निघतो की, आपल्या प्रत्यक्ष वेदनकांच्या अभ्यासातून प्राकृतिक शास्त्रांचे नियम जाणून घेता येतात. तसेच आपल्या काल्पनिक वेदनकांचा अभ्यास करूनच मनोविज्ञानाचे नियम समजून घेणे शक्य असते. दृक्‌विज्ञान आणि श्रवणविज्ञान यांची उभारणी करण्यापूर्वी दृष्टीच्या आणि श्रवणाच्या परिकल्पना यांमधील भेद जसा निश्चित करावा लागतो, त्याचप्रमाणे भिन्न भिन्न प्रकारच्या आपल्या 'परिकल्पनां'तील भेद काटेकोरपणे स्पष्ट केल्याशिवाय उभय प्रकारांतील नियमांची निश्चिती करण्याच्या दृष्टीने आपणास प्रारंभ करता येणे शक्य नाही. प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनके यांतील फरक स्पष्ट करण्यासाठी जर नियमांची गरज असेल, तर आपणास ते नियम आपल्या संवेदना काही पुरवू शकणार नाहीत. प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांच्यामध्ये भेद करता न येण्याजोगे जे मिश्रण झालेले असते, त्याद्वारेच हे नियम शिकता येतात. तसेच काल्पनिक वेदनके स्वतःचे नियम पाळीत असतात व ती पूर्णपणे स्वैरही असतात. सदर युक्तिवाद या उभय भूमिकांविरुद्ध सारखाच लागू होणारा आहे. कांटच्या भूमिकेचा हा प्रस्थानबिंदू आहे; पण त्याकडे आपण नंतर वळूया.

९.५. ह्यूम

ह्यूमने या समस्येचा पुनर्विचार केला आणि बार्कलीच्या परस्परसंबंधनिष्ठ सिद्धान्ताचा त्याग करून स्वतःचा अंतर्निरीक्षणाचा सिद्धान्त स्वीकारला, तो याच अडचणीमुळे होय, यात शंका नाही. ह्यूमच्या दृष्टीने हा सिद्धान्त फार महत्त्वाचा होता आणि त्याने आपल्या *ट्रिटाईज अव् ह्यूमन नेचर* या ग्रंथाच्या प्रारंभी काही वाक्यांत त्याची मांडणीही केलेली आहे, त्याचे कारण असे की, बार्कली ज्याला इंद्रियनिष्ठ

परिकल्पना असे म्हणतो आणि खुद्द ह्यूम ज्याला 'संस्कार' म्हणून संबोधतो, त्यांद्वारे सर्व प्रकारच्या ज्ञानाची प्राप्ती आपणास कशी होते, हे दाखवून देण्याचा त्याचा स्वत:चा प्रयत्न होता आणि त्याच वेळी कल्पनाजन्य परिकल्पना आणि जिला तो स्वत:च 'परिकल्पना' म्हणून संबोधित होता, ती चीज यांतील भेद नेटका दाखविला गेल्याशिवाय आपली समग्र उपपत्तीच पार शबलित होईल, हे त्याने गृहीत धरले व म्हणून हा भेद भक्कम पुराव्यानिशी स्पष्ट करून दाखविणे, हे त्याचे आद्य कर्तव्य ठरले. पण हे साधणार कसे? लॉकच्या पद्धतीने प्रत्यक्ष परिकल्पनांकडून त्यांच्या मूलस्रोतांकडे किंवा आदिम नमुन्यांकडे जाऊन हे साधणार नाही; कारण वस्तू एखाद्या बाबतीत परिकल्पनांची निर्मिती करतील, तर अन्य बाबतींत करणारही नाहीत. ही गोष्ट बार्कलीच्या या विषयीच्या टीकेने दाखवून दिलेली होती. भेद म्हणून जो असायचा तो परिकल्पना-परिकल्पनांमधीलच असायला हवा. परंतु बार्कलीप्रणीत दोन सिद्धान्तांपैकी दुसरा कार्यकारी होण्याजोगा नव्हता. कारण बार्कलीने इंद्रियजन्य परिकल्पना व कल्पनाजन्य परिकल्पना यांत भेद करणे आणि प्राकृतिक नियमांची निश्चिती करून घेणे या गोष्टींतही संबंधांचा क्रम उलटा केलेला होता. सदर भेद आधी स्पष्ट करून घ्यायला हवा आणि हे तडीस गेल्यावरच आपण प्राकृतिक नियमांची निश्चिती करू शकू, तेव्हा अनुभवाच्या दोन नमुन्यांमध्ये प्रत्यक्ष निरीक्षणाने इंद्रियगोचर होणाऱ्या भेदावरच हा फरक अवलंबून असायला हवा.

अशा रीतीने ह्यूम (त्याच्या समग्र वैचारिक स्थित्यंतराविषयी माझा गैरसमज झालेला नसेल तर) आपल्या *ट्रिटाइज*मध्ये अगदी पहिल्या दोन वाक्यांतच स्वत:च्या अंतरर्निरीक्षण सिद्धान्ताच्या प्रतिपादनाशी पोहोचलेला आहे : 'मानवी मनाच्या अनुभवनिष्ठ ज्ञानाचे दोन प्रकार संभवतात त्यांना मी 'संस्कार' आणि 'परिकल्पना' असे म्हणेन. ह्या उभय गोष्टी जेवढ्या जोमदारपणे किंवा जिवंतपणे आपल्या मनावर प्रभाव टाकतात आणि आपल्या विचारात आणि जाणिवेत शिरकाव करून घेतात, तेवढ्या प्रमाणामध्ये तो भेद साठविलेला असतो.' 'अधिक जोमदार, अधिक जिवंत आणि पृथगात्म' अशा शब्दांत बार्कलीने त्याचे पूर्वी वर्णन केलेले होते व त्या शब्दांचा त्या वेळचाच अर्थ येथेही अभिप्रेत आहे. झगझगाटाने दिपविणाऱ्या प्रकाशाची तीव्र दृश्यमानता एका टोकाला आणि त्याची संपूर्ण अदृश्यमानता दुसऱ्या टोकाला, अशा प्रकाशाच्या सर्वच्या सर्व संभाव्य जाणिवा मोजपट्टीवर क्रमाने निर्देशित केल्यास, झगझगीत असणारी वेदनके हीच काय ती प्रत्यक्ष वेदनके आणि विशिष्ट बिंदूपासून मंदतर होत गेलेली वेदनके मात्र काल्पनिक, असा काही त्याच्या म्हणण्याचा अर्थ नाही. हा मुद्दा स्पष्ट करणाऱ्या परिच्छेदात तो म्हणतो, 'काळोखात लाल रंगाबद्दल आपली जी परिकल्पना होते आणि सूर्यप्रकाशात आपल्या डोळ्यांना जो संस्कार

जाणवतो, त्यात प्रकृतिधर्माचा भेद नसून प्रमाणांशाचा भेद आहे.' आता प्रकाशाची तीव्रता किंवा ओतप्रोत भरलेपण ही गोष्ट उघडच प्रकृतिधर्मातील भेद दर्शविणारी असते. तो ज्या भेदाचा उल्लेख करीत आहे, तो वेदनकांमधील नसून संवेदनांमधील आहे. संस्कारांचा अधिक जोमदारपणा अथवा जिवंतपणा यांविषयी जेव्हा तो बोलत असतो, तेव्हा त्याच्या बोलण्याचा मथितार्थ असा असतो की, आपण चिंतन आणि प्रयोग यांच्या साहाय्याने पाहिल्यास 'संस्कारांच्या इंद्रियगोचर जाणिवे'ची क्रिया अथवा अवस्था ही अगदी आपल्या इच्छेविरुद्धही आपल्यावर लादलेली अशी गोष्ट असते. 'परिकल्पने'चा 'अस्पष्टपणा' या शब्दप्रयोगाने तो वस्तुस्थितीचा (किंवा मानीव वस्तुस्थितीचा) उल्लेख करीत असतो. त्याचे म्हणणे तेथे असे असते की, या प्रकारच्या इंद्रियगोचर जाणिवांत आपल्या इच्छेविरुद्ध आपल्यावर लादणूक करण्याइतका पुरेसा जोमदारपणा नसतो; आपण करू त्या आज्ञा मुकाट्याने पाळण्याची वृत्तीच तेथे असते. सारांश, प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना यांतील भेद म्हणजे आपल्या इंद्रियगोचर अनुभवांवर नियंत्रण ठेवणे, त्यांना उद्दिपित करणे, त्यांचे दमन करणे किंवा त्यांना मुरडून घेणे या बाबतीतील आपली समर्थता किंवा असमर्थता यांतील भेद असतो.

ह्यूम हे तत्त्व अपेक्षेप्रमाणे नि:संदिग्ध रीतीने नक्कीच पुढे मांडीत नाही, विशेषत: त्यातील विसंगतींचे निराकरण करण्याचा प्रयत्न न करता तो अशा विसंगतींच्या अस्तित्वाला मान्यता मात्र देतो. 'झोपेत, तापात, वेडात किंवा मनाच्या एखाद्या भावनोन्मादक झटक्यात आपल्या ज्या परिकल्पना असतात, त्या आपण केलेल्या संस्काराच्या व्याख्येशी जुळतात, हे तो बरोबर ओळखतो; पण त्यापुढे पर्यायी अनुमाने मात्र तो काढीत नाही : ते खरोखर, एक तर, संस्कार तरी असले पाहिजेत किंवा त्याने केलेली संस्काराची व्याख्या तरी सदोष असली पाहिजे. अशी उदाहरणे अपवादभूत होत, असे समर्थन करीत तो यातून आपली सोडवणूक करून घेतो. आपल्या विविध अनुभवांचे परस्परसंबंध कशा पद्धतीचे असतात, या बाबतची जी कसोटी पूर्वी त्याने त्याज्य ठरविली होती, त्या पर्यायी कसोटीलाच पुन्हा गर्भित आवाहन केले जात आहे, याकडे त्याचे दुर्लक्ष झाले. प्रकाशाच्या इंद्रियवित्तींचा तेजस्वीपणा हा गुणधर्म (लॉक त्याला संवेदना म्हणतो) खुद्द इंद्रियवित्तींमध्येच तत्काळ प्राप्त होत असतो. या इंद्रियवित्तीचा जोम वा जिवंतपणा हा क्रियेचा गुणधर्म आहे. त्याचा जोमदारपणा आणि चैतन्य या गोष्टी ह्यूम ज्याला इंद्रियगोचर होणे म्हणतो, तिचे म्हणजे एका क्रियेचे गुणधर्म असतात. क्रियेसंबंधीच्या आपल्या जागरूकतेतून निर्माण झालेली आणि तत्काल उद्भवणारी चिंतनात्मक परिकल्पना असे तिला लॉक संबोधितो. आपली वेदनके ही प्रत्यक्ष वेदनके आहेत, असे जर मानले, आणि त्यांचे

परस्परसंबंध कोणते असावयास हवेत, हे निश्चित करणारा एखादा नियम ठरविला व त्या नियमाचे उदाहरण म्हणून सदर क्रियेचा आपण विचार केला, तरच अपवादभूततेसारखा गुणधर्म आपण तिला चिकटवू शकतो. तेव्हा, सर्वच्या सर्व ज्ञान संवेदनेतून मिळविण्याची ही उपपत्ती अगदी पहिल्या पानापासूनच अपेशी ठरलेली आहे; ह्यूम या तत्त्वांची उभारणी अनुभवावर करावयाची, असे ठरवितो. त्या तत्त्वांच्या बाबतीत अगदी पहिल्या झटक्यातच त्याच्याकडून अजीजीच्या सुरात आवाहन केले जाते. त्यातला त्याचा हेतू असा असतो की, पायाभरणीसाठी अनुभवांचे भक्कम अधिष्ठान प्राप्त करून देणारे भाग आणि तसे अधिष्ठान न देणारे भाग यांतील भेद लगेच विशद व्हावा.

त्याच्या या आवाहनाचा स्वीकार केल्यास काय परिणाम होईल? आधुनिक मनोवैज्ञानिक अशा प्रकारच्या ज्या उदाहरणांना मान्यता देण्यास कचरतील, अशी उदाहरणेच त्यांत प्रत्यक्षात अपवादभूतच असणार, हे आपण मान्य करू. तरी पण मानवी अनुभवाच्या एकूण भांडारात या गोष्टी अस्सल तथ्ये म्हणून अस्तित्वात असतात. *सायन्स अव मॅन* या आपल्या ग्रंथाच्या *प्रस्तावने*त ह्यूमने प्रस्तुत शास्त्र हे अन्य सर्व शास्त्रांमध्ये मूर्धाभिषिक्त असल्याचा दावा केलेला आहे. अर्थात पडताळा उत्तम प्रकारे पटविणाऱ्या तथ्यांचा गटच्या गट असूनही तो कमी सार्वत्रिक आहे. एवढ्यासाठी अभ्यासाचा विषय म्हणून त्याला रद्दबातल मानून समाधान मानण्याइतका काही हा दावा अशास्त्रीय नाही. अपवाद हा नियम 'सिद्ध करतो', पण केव्हा? तर तो नियमाच्या स्पष्टीकरणाचे कार्य पुरेपूर पार पाडण्यास समर्थ असेल तेव्हा. तसे नसल्यास तो खोटाच ठरतो. परंतु अभ्यासपद्धतीचे हे असे परिचित तत्त्व मानवी प्राकृतिक विज्ञानासाठी विस्तारित करण्यास ह्यूमने जो नकार दिला, तो काही केवळ लहरीखातर नव्हे. कांटपूर्व बहुतेक आधुनिक तत्त्वज्ञांनी जो सार्वत्रिक सिद्धान्त गृहीत धरला होता, त्याचेच अनुकरण येथे करण्यात आलेले आहे. तो सिद्धान्त असा की, मानवी प्रकृतिधर्मासंबंधी अगदी निश्चित स्वरूपाचा कोणताही विचार करणे शक्य नसते, कारण आपल्या विमुक्तपणाच्या अंगभूत घटकामुळे मानवी प्रकृतिधर्म हा यादृच्छिक रीतीने वर्तन करणारा असतो व म्हणून ती एक अनिश्चित स्वरूपाचीच चीज असते, इतकी की, एतद्विषयक सर्वांत खरीखुरी विधानेसुद्धा 'बव्हंशी'च (नीतिशास्त्रातील विधानांसंबंधी ॲरिस्टॉटलने म्हटले आहे, त्या धर्तीवर) खरी असतात; आणि अपवादाकडे कानाडोळा करावयाचा असतो. मानवी प्रकृतिधर्माविषयीची प्रगती इतर कोणत्याही शास्त्रांतल्या प्रगतीप्रमाणेच गंभीरपणे अपवाद ध्यानात घेऊन, तसेच वैशिष्ट्यपूर्ण रीतीने उद्बोधक ठरणारी म्हणून असाधारण उदाहरणांना (उदाहरणार्थ, माणूस इतरांशी चांगला वागतो, तो आपल्याविषयी त्यांचे चांगले मत व्हावे म्हणून

किंवा तसे वागल्याने त्याला सुख होते म्हणून नव्हे, तर केवळ तसे वागणेच हे आपले कर्तव्य आहे, असे त्याला वाटत असते, म्हणूनच होय) घट्ट पकडूनच होत गेली पाहिजे, हे प्रथम कांटने दाखवून दिलेले होते.

९.६. कांट

अभ्यासपद्धतीच्या या अधिक काटेकोर तत्त्वांमुळे, अपवादप्राचुर्याने भारलेल्या ह्यूमच्या या सार्वत्रिक मतप्रणालीचा स्वीकार करण्यापासून कांटला दूर राहावे लागले. अनुभवाच्या संरचनेच्या संबंधातील कांटच्या दृष्टिकोणानुसार प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनकांमध्ये कसला भेद असलाच, तर तो 'जोमदारपणा आणि चैतन्य' यांतील भेद असणेच शक्य नव्हते. म्हणजेच तो भेद आपणास इंद्रियगोचर होणाऱ्या क्रियांच्या ऐच्छिक वा यादृच्छिक स्वरूपातला नसून तो भेद अन्यत्र असला पाहिजे आणि परिणामी प्रथमदर्शनीच बार्कलीच्या दुसऱ्या भूमिकेचे पुनर्विधान कांट करताना आढळतो. एखादी इंद्रियवित्ती अन्य इंद्रियवित्तीशी ज्या पद्धतीने संबंधित असते, त्या पद्धतीनुसार तो सदर भेद प्रस्थापित करतो. त्याच्या मते वास्तवता ही समजशक्तीची एक कोटी असून विवेकशक्ती हा वेदनकांमधील परस्परसंबंधांशी निगडित असणारा प्राथमिक प्रयोजनयुक्त असा विचार होय.

परंतु कांट हा येथे बार्कलीकडे खऱ्या अर्थी वळलेला नाही. बार्कलीच्या मतानुसार 'प्राकृतिक नियम' हे निरपवादपणे 'अनुभवा'तून शिकता येतात, म्हणजे ते सर्व नियम अनुभवाधिष्ठित असतात. वेदनकांमधील परस्परसंबंधांची दखल घेऊन शोधून काढलेले आणि पडताळा पटविणारे असे ते प्रथम श्रेणीतील नियम असतात. ह्या तत्त्वावर ह्यूमने बिचकत बिचकत तर कांटने अगदी उघड उघड हल्ला चढविला आणि दाखवून दिले की, या प्रथम श्रेणीतील नियमांतच द्वितीय श्रेणीतील नियम अनुस्यूत असतात. या द्वितीय श्रेणीतील नियमांनाच 'विवेकशक्तीची तत्त्वे' असे कांटने संबोधिले आहे. आता वैज्ञानिक संशोधनाच्या इतिहासात एका विशिष्ट क्षणी हे प्राकृतिक स्वरूपाचे प्रथम श्रेणीतील नियम ज्या मर्यादेपर्यंत निश्चित ठरलेले असतील, त्या मर्यादेच्या सापेक्ष अनुरोधानेच सदर इंद्रियवित्ती चांगलीच 'स्वैर' असू शकते. स्वैर या अर्थाने की, त्या विशिष्ट क्षणापर्यंत ज्ञात झालेले नियम विशिष्ट कुलातील इंद्रियवित्तीचे स्थान कोणते आहे, याची कसलीही माहिती पुरवीत नाहीत. परंतु सापेक्षपणे विचार केल्यास द्वितीय श्रेणीतील नियमांची अवस्था अशी असूच शकत नाही. हरेक कार्यामागे काही ना काही कारण हे असलेच पाहिजे, हे विवेकशक्तीचे एक तत्त्वच असते. आपल्या दृष्टिपथात आलेले एकही घटित असे नसते की, जे या तत्त्वातून सुटू शकेल.

सदर घटित स्वैरतेच्या दिशेने जेवढे अंतिम टोक गाठील, त्या प्रमाणात त्या घटितामागे नेमके कारण कोणते आहे, हे शोधून काढण्यात आपणास अपयश हे हमखास ठेवलेले असते.

अशा रीतीने कांटच्या द्वितीय श्रेणीच्या नियमांच्या शोधामध्ये स्वैर इंद्रियवित्ती अशी चीजच नाही, हा शोधही अंतर्भूतच आहे, आणि त्याचबरोबर स्वैर इंद्रियवित्ती म्हणून चीज अस्तित्वात असते, असे जे आपण म्हणतो, त्याचे विशदीकरण करण्यासही कांटचा हा शोध त्याला समर्थ बनवितो. द्वितीय श्रेणीतील नियमांच्या प्रकाशात काही इंद्रियवित्तींचा अन्वयार्थ लागत असतो, हे माहीत असूनही तसा त्यांचा अन्वयार्थ आपणास प्रत्यक्षात लागलेला नाही, तसेच अद्याप अज्ञात असणाऱ्या प्रथम श्रेणीतील नियमांचा शोध घेतल्याशिवाय कदाचित हा अन्वयार्थ लागणार नाही, असे आपण म्हणत आहोत.

देकार्तपासून कांटपर्यंत कल्पनाशक्तीविषयीचा हा सिद्धान्त अशा प्रकारे तीन सुस्पष्ट अवस्थांमधून वाटचाल करताना दिसतो : (१) सतराव्या शतकातील बहुतेक तत्त्वज्ञांच्या दृष्टीने संवेदना ही केवळ एक कल्पनाच होती, हे उघडच दिसते. सर्वसामान्य समंजसपणानुसार केला जाणारा भेद पार पुसून टाकला गेला होता आणि जिला प्रत्यक्ष संवेदना म्हणता येईल, अशा कोणत्याही गोष्टीचे अस्तित्व मुळातच नाकारण्यात आले होते. आपल्या शरीरावर अन्य वस्तूंमार्फत होणाऱ्या क्रियेमुळे आपणास वेदनके प्राप्त होतात, ही गोष्ट मान्य करण्यात आलेली होती. (अर्थात त्यांच्या अस्तित्वाबद्दलची खात्री आपणास दिली गेली, ती मात्र संवेदनांच्याद्वारे नसून विचारांच्या द्वारेच दिली गेली.) परंतु कल्पनेला बाह्य कारण असते, या वस्तुस्थितीमुळे कल्पना ही कल्पना म्हणून उणी ठरत नाही. (२) इंग्लिश अनुभववाद्यांनी सर्वसामान्य समंजसपणाला पटणाऱ्या भेदाचे पुनर्विधान करण्याचा प्रयत्न केला; पण त्यावर त्यांचे एकमत मात्र होऊ शकलेले नाही. शिवाय त्या भेदाचे प्रत्यक्ष समर्थन करू शकेल, असा एक सिद्धान्त (आपल्या स्वत:पुरताच फक्त तो समर्थनीय असला तरीही) या मंडळीपैकी एकालाही पुढे मांडता आलेला नाही. कारण त्यांचा कोणताही सिद्धान्त प्रस्तुत भेदाशी पूर्णपणे मिळताजुळता ठरणारा नव्हता. (३) कांटने (लिपनिट्स आणि ह्यूम यांचे प्रामुख्याने साह्य घेऊन) हा प्रश्न नव्या दिशेने हाताळला. प्रत्यक्ष वेदनके आणि काल्पनिक वेदनके या संकल्पना एकाच प्रजातीच्या दोन परस्परपूरक जाती म्हणून मांडण्याचा प्रयत्न करण्याऐवजी त्यांतील भेद हा वर्गीकरणात्मक स्वरूपाचा आहे, अशी त्याने संकल्पना केली.[१] आता अशा या संकल्पनेचे अनुभववाद्यांनी पुनरुज्जीवन करण्याचा प्रयत्न केला असला, तरी देकार्दवादी मताच्या लोकांनी तिचे कायमचे खंडन केले होते. समजावून घेतल्यावर जिचा अन्वयार्थ लावता येतो, ती

कांटच्या मते प्रत्यक्ष इंद्रियवित्ती होय. अशा समजावून घेण्याच्या कृतीनेच प्रत्यक्षतेची पदवी बहाल करण्याची पात्रता अंगी येते, मग काल्पनिक इंद्रियवित्तीचा अर्थ, जिच्यावर अद्याप अशी प्रक्रिया घडून यावयाची आहे, अशी इंद्रियवित्ती, असा होईल.

९.७. 'आभासमय वेदनके'

खऱ्या आणि काल्पनिक वेदनकांमध्ये सर्वसामान्य समंजसपणातून केला जाणारा भेद हा देकार्तवाद्यांनी सरळ सरळ नाकारला असला, तरीसुद्धा आपल्या विचारावर त्या भेदाचा काहीना काही पगडा हा असतोच. जेव्हा असा एखादा भेद सर्वसामान्य समंजसपणाद्वारे दर्शविला जातो, तेव्हा काहीएक भेद अस्तित्वात असणे शक्य आहे, असा विचार करणे, तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीने हिताचे ठरते; परंतु त्यामुळे सर्वसामान्य समंजसपणातून केले गेलेले त्याचे वर्गीकरण तत्त्वज्ञानाने गृहीत धरणे आवश्यक आहे, असा मात्र खचीतच अर्थ नाही.

कांटला अभिप्रेत असणारा म्हणून जो दृष्टिकोण आपण म्हटला, त्यात काही तथ्यांश असेल, तर सर्वसामान्य समंजसपणातून केलेला भेद समर्थनीय ठरेल. परंतु हा भेद वेदनकांच्या दोन प्रकारांमधील असणे शक्य नाही, ही गोष्ट इंग्रजी अनुभववाद्यांनीही मान्य केल्याचे आपण पूर्वीच पाहिले आहे. तरीसुद्धा सर्वसामान्य समंजसपणाची मान्यता या गोष्टीला मिळालेली नाही. कोणत्याही एखाद्या तत्त्वज्ञानप्रणालीच्या निष्कर्षांची बांधिलकी आपण पत्करलेली नसल्याने आपण सदर प्रश्नाचा अगही थेट विचार करायला हवा.

आपण आभासमय वेदनकांच्या विश्लेषणापासून प्रारंभ केल्यास ही गोष्ट फार चांगल्या रीतीने साधू शकेल. खुद्द वेदनकांमध्ये प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक असे दोन प्रकार असतात. तसेच आभासमय इंद्रियवित्ती या मुळात काल्पनिक असूनही गैरसमजामुळे प्रत्यक्षरूप मानल्या जातात; तेव्हा याच पद्धतीने सर्वसामान्य समंजसपणाच्या दृष्टिकोणाचा विकास करीत गेल्यास तो दृष्टिकोण प्रथमदर्शनी समाधानकारक ठरण्याजोगा आहे. समजा, मला स्वप्न पडले की, मी सागर, आकाश आणि पर्वत पाहत आहे, तर मग मला जे रंग दिसतील, ते काल्पनिक रंग असतील. परंतु स्वप्नांतर्गत अस्तित्व असणाऱ्या आभासमय घटकापुरते ते रंग मी खरेच धरून चालेन. काल्पनिक वेदनकांचे आभासमय वेदनकांमध्ये परिवर्तन घडवून आणण्याची चूक ती हीच. तेव्हा आभासमय वेदनके असा एखादा वेदनकांचा स्वतंत्र प्रकार नाही. तेथील रंगामध्ये ते आभासमय ठरावेत, असे कसलेही खास गुणवैशिष्ट्य त्यांना असत नाही. आभासमय या शब्दाद्वारे त्यांचे वर्णन करणे म्हणजे चूक घडली असे

म्हणण्यासारखेच आहे. विचारवंत या नात्याने आपल्या आढ्यतेवर पांघरूण घालण्यासाठी सहज चूक आपल्यामुळे घडलेली नसून त्यांच्यामुळे घडलेली आहे. अशी बतावणी वाटल्यास आपण करावी; शिवाय त्यांच्याकडून आपल्यावर सदर चूक येनकेनप्रकारेण लादली गेलेली आहे, असा आरोप आपण हवा तर करावा; पण हा शुद्ध ढोंगीपणा आहे. आपल्या हातून चूक घडते आहे, असे वाटणाऱ्या माणसावर अशा प्रकारे जबरदस्तीची लादणूक करणारी कोणतीच गोष्ट असू शकत नाही आणि असलीच तर मग चुकीची दुरुस्ती होण्याचा कधीच संभव नाही. तसेच या गोष्टीला मग आभासमय या शब्दाने संबोधिणे कधीही शक्य होणार नाही.

परंतु चुका फक्त काल्पनिक वेदनकांपुरल्याच घडतात, असे नाही. प्रत्यक्ष वेदनकांच्या बाबतीतसुद्धा सर्वसाधारण चुका घडतच असतात. आपणास अपरिचित अशा परिस्थितीत चुका घडलेल्या असतील, तर असा प्रकार हटकून घडतो. जेव्हा एखादे मूल किंवा रानटी माणूस (किंवा तसे पाहिले तर एखादा कुत्रा व मांजरसुद्धा) आपला चेहरा आरशात प्रथम पाहतो, तेव्हा त्याची बहुधा फसगत होण्याचा संभव असतो, आरशाच्या चौकटीत त्याला जेव्हा दुसरा चेहरा दिसतो, तेव्हा साम्यदर्शनाने तो फसतो. त्याला वाटत असते की, आरशाच्या मागे असणाऱ्या दुसऱ्या कोणाच्या तरी चेहेऱ्याकडे आपण पाहत आहोत. वास्तविक स्वत:च्या डोळ्यापुढे असणाऱ्या आपल्याच चेहेऱ्याकडे तो पाहत असतो. ज्या विशिष्ट परिस्थितीत तो ते पाहत असतो, ती त्याला अपरिस्थिती मला मुळीच अपरिचित नसते. वस्तऱ्याचा नि ब्रशचा उपयोग करीत मी जेव्हा आरशात पाहत असतो, तसेच मला तेव्हा जे काय जाणवत असते, त्याचा सहसंबंध जुळविताना मला अजिबात अडचण पडत नसते. परंतु जेव्हा मी स्वप्नात सागर, आकाश आणि पर्वत पाहत असतो, तसेच मला तेव्हा जे काय जाणवत असते, त्याचा सहसंबंध जुळविताना मला अजिबात अडचण पडत नसते. परंतु जेव्हा मी स्वप्नात सागर, आकाश आणि पर्वत पाहत असतो, तेव्हा त्या गोष्टी जितक्या आभासमय असतात, तितक्याच एखाद्या बालकाच्या बाबतीत अगर रानटी माणसाच्या बाबतीत आरशातील चेहरा आभासमय असतो.

तेव्हा आभासमय वेदनकांचे वर्णन काल्पनिक वेदनके असे करून त्यांना आपण चुकीने जे प्रत्यक्ष वेदनकांशी समतुल्य मानले, तेव्हा आपले चुकले होते. आपण काल्पनिक वेदनकांना प्रत्यक्ष वेदनके असे म्हणत होतो. काल्पनिक आणि प्रत्यक्ष या भेदाच्या संदर्भाशिवायसुद्धा आभासमय वेदनकांची चिकित्सा करता येईल. कोणत्याही इंद्रियवित्तीच्या बाबतीत आपल्या हातून जेवढ्या प्रमाणात चूक घडून येईल तेवढ्या प्रमाणात ती इंद्रियवित्ती आभासमय असेल. इंद्रियवित्तीची जातच वेगळी मानण्याच्या स्वरूपाची काही ती चूक नसते. हे घडणे कसे काय शक्य होते, हे समजणे सोपे

नाही. इंद्रियवित्तीच्या ठायी जे जे म्हणून विद्यमान असते, ते ते आपल्या ठायी संवेदनेच्या क्रियेमध्ये प्रत्यक्षच आस्तित्वात असते. मात्र आपल्या परिस्थितीतील दुसऱ्या एखाद्या व्यक्तीस अशाच प्रकारची जाणीव होईल, असे समजल्यास ती मात्र आपली चूक ठरेल. परंतु तांबडा पट्टा पाहून तो निळा आहे, असे समजण्याची चूक, काही झाले तरी, आपण करणे शक्य नाही. आपल्या वेदनकांसंबंधी आपण चुका करतो, त्या सदर वेदनकांचे इतर वेदनकांशी जे संभाव्य किंवा अपेक्षित संबंध असतात, त्या बाबतींतील चुका असतात. जेव्हा बालक किंवा रानटी माणूस आरशात पाहतो, तेव्हा आपण एखाद्या विशिष्ट रंगाचा आकृतिबंध पाहत आहोत, असे समजण्याची चूक त्यांच्याकडून कधीच होत नसते. एखाद्या दोन फूट अंतरावरील माणसाच्या चेहऱ्याकडे जेव्हा तो पाहत असतो, तेव्हा त्याच्याशी तो सदृश आहे, असे समजण्याची चूकही तो करीत नसतो. त्या विशिष्ट परिस्थितीत आरशाच्या मागे चाचपडून पाहिल्यास सदर चेहेऱ्याला आपण स्पर्श करू शकू, हे समजण्यातच त्याची चूक होत असते. स्पर्शच करावयाचा असेल, तर काचेच्या पुढील भागाला हात लावून चाचपडून पाहिले पाहिजे, हे अधिक अनुभवाने त्याच्या ध्यानात येईल. अशा या अनुभवाला बिंब-प्रतिबिंबभावाचे ज्ञान असे म्हणतात. तसेच अनुभवाद्वारे होणारे प्राकृतिक नियमांचे शिक्षण असे ज्याला बार्कली संबोधितो, त्याचे हे एक उदाहरणच होय.

तेव्हा इतर वेदनकांशी इंद्रियवित्तीचा जो संबंध असतो, त्या विषयी आपण चुकीचा समज करून घेतलेला असतो. आणि असा चुकीचा समज होणे म्हणजेच ह्या आभासमय इंद्रियवित्ती. आभासमयतेची संकल्पना अंतर्धान पावते आणि चूक झाल्याच्या संकल्पनेद्वाराच तिचा निरास होत असतो.

९.८. 'बाह्यदर्शन' आणि 'प्रतिमा'

याच पद्धतीने ज्यांची हाताळणी करणे आवश्यक आहे, अशा अन्य काही संकल्पनाही आहेत. त्यांतली एक म्हणजे बाह्यदर्शनाची संकल्पना.

जवळच्या माणसापेक्षा दूरचा माणूस, असतो त्याहून लहान 'दिसतो' किंवा लोहमार्गाच्या पट्ट्या एकमेकींना चिकटल्यागत वक्र झालेल्या 'दिसतात', असे आपण म्हणत असतो. आता हे असे ज्या व्यक्तीला दिसत असते, तिला हे पक्के माहीत असते की, ती दोन्ही माणसे सारख्याच उंचीची आहेत, तसेच त्या लोहमार्गाच्या पट्ट्याही समांतरच आहेत. ही आपली तंत्रशुद्ध नसणारी अशी दैनंदिन व्यवहारामधील बोलण्याची रीत असते. कोणी तत्त्वज्ञ अथवा मनोवैज्ञानिक असेही स्पष्टीकरण देतील की, प्रत्यक्ष ती माणसे किंवा प्रत्यक्ष त्या लोहमार्गाच्या पट्ट्या या दोहोंची 'बाह्यदर्शने'

यांत भेद केला पाहिजे. ती दोन्ही माणसे खरोखर सारख्या आकारमानाची असताही, दूरचा माणूस जवळच्यापेक्षा लहान म्हणण्यामागे असा अर्थ अभिप्रेत असतो की, ती दोन्ही माणसे सारख्या आकारमानाची असूनही दूरच्या माणसाचे बाह्यदर्शन हे जवळच्या माणसाच्या बाह्यदर्शनाहून लहान असते. लोहमार्गाच्या पट्ट्यांविषयी ते म्हणतील की, प्रत्यक्ष त्या पट्ट्या समांतरच असतात; पण त्यांचे बाह्यदर्शन वक्र बनलेले असते.

आता केवळ बोलण्यापुरता हा विपर्यास अनिष्ट असला, तरी क्षम्यच म्हटला पाहिजे. परंतु जर का तो सिद्धान्त असेल, तर मग तेथे तात्पुरत्या तडजोडीला वावच नाही. असे बाह्यदर्शन संवेदनेद्वारे सरळ सरळ होत असेल, तर आपल्याकडून तो विशिष्ट प्रमाद घडावा, यासाठी त्या संवेदनेमधीलच ते जणू काही एक प्रलोभन किंवा मोहाकर्षण ठरेल; पण असा प्रमाद आपल्या हातून घडावा, म्हणून संवेदना काही आपणास भाग पाडीत नसते. त्याचप्रमाणे सदर प्रमाद करण्याबाबत कोणीही आपले मन वळविणे किंवा आपणास भुरळ घालणे हेही शक्य नसते. तेव्हा असे घडणेच मुळी अशक्य आहे. दूरचा माणूस लहान दिसतो किंवा लोहमार्गाच्या पट्ट्या एकमेकींना चिकटल्यागत वक्र दिसतात, असे म्हणण्यामागे आपला अभिप्राय कोणता असतो, हे मागील प्रकरणात स्पष्ट झालेलेच आहे (छेदक ८.३), त्याचा सारांश असा : आपल्याला आता रंगाचा जो आकृतिबंध दिसत आहे, तो पूर्वी काही एका विशिष्ट प्रसंगी आपण पाहिलेल्या आकृतिबंधाशी साधर्म्य असणाराच आहे, तेव्हा पुढे अशीच विशिष्ट घटना घडून आल्यास अशाच तऱ्हेचे साधर्म्य दर्शविणाऱ्या वेदनकांची अपेक्षा आपण तेव्हाही बाळगू शकू, अशा प्रकारच्या वैचारिक प्रमादाविरुद्ध आपण खुद्द स्वत:ला तसेच इतरांनाही इशारा देत असतो. अशा रीतीने 'इंद्रियविषयांचे आभास' अथवा 'आभासमय वेदनके' या वाक्प्रयोगांद्वारे वर्णन केले जाते, ते अशा उदाहरणांचे की, ज्यांमध्ये वेदनकांतील परस्परसंबंधांबद्दल प्रत्यक्ष प्रमाद घडतात. त्याचप्रमाणे 'इंद्रियविषयांचे बाह्यदर्शन' याद्वारे अशा उदाहरणांचे वर्णन केले जाते की, ज्यांमध्ये अशा जातीचे प्रमाद घडणारच नाहीत.

प्रतिमा या शब्दाच्या उपयोजनातही असाच प्रमाद घडलेला दिसून येतो. हे उभयविध प्रमाद सारखेच असतात; कारण आपण विचार करीत असताना, फार काय, अगळी गोंधळून विचार करीत असताना, इंद्रियवित्तींविषयी आपणाकडून जे प्रमाद घडत असतात, त्या प्रमादांपैकी प्रत्येक प्रमाद थोड्याफार प्रमाणात इंद्रियवित्तींच्या नमुन्याला धरून एका इंद्रियवित्तीत किंवा कपोलकल्पित वस्तूत प्रक्षेपित झालेला असतो. दुसऱ्या प्रकारच्या भुलभुलाईला बळी पडणारा माणूस म्हणेल : ''हे सारे 'प्रतिमा' या शब्दाच्या उपयोजनाने अधिक चांगल्या प्रकारे व्यक्त करणे शक्य होईल. आपण एखादा माणूस दुसऱ्याहून आहे त्यापेक्षा अधिक अंतरावर पाहतो. किंवा

लोहमार्गाच्या पट्ट्या जुळलेल्या पाहतो, त्या वेळी आपण जे पाहत असतो, ती वस्तूची प्रतिमा असते. जवळच्या माणसापेक्षा अंतरावरच्या माणसाची प्रतिमा प्रत्यक्षात लहान वाटते. धातूंच्या पट्ट्यांच्या प्रतिमा प्रत्यक्षात वक्र दिसतात, पाण्यातील काठीची प्रतिमा प्रत्यक्षात वाकलेली दिसते. परंतु त्यावरून वस्तू मुळात तशाच असतात, असे काही ठरत नाही. ज्या परिस्थितीत या प्रतिमा साकार होतात, त्यांच्या त्या परिस्थितीवर हे सारे अवलंबून असते.''

ही जर का परिभाषा असेल, तर ती आक्षेपाई आहे आणि जर का सिद्धान्त असेल, तर तो खोटा आहे. परिभाषा या नात्याने तिच्या द्वारे, मूळ वस्तू आणि तिची इंद्रियवित्ती तसेच वस्तू आणि तिचे छायाचित्र वा चित्र अशा धर्तीचा साम्यसंबंध सुचविला जातो. ही गोष्ट आक्षेपार्ह ठरते; कारण अशा स्वरूपाचे साम्यसंबंध अस्तित्वातच नसतात. मूळ वस्तू आणि तिचे चित्र या उभय गोष्टी इंद्रियगोचर रीतीने दृश्यमान स्वरूपात आपल्यासमोर प्रत्यक्ष असतात आणि वस्तूशी असणाऱ्या दृश्यमान साम्याच्या प्रमाणात चित्राला मूळ वस्तूची प्रतिमा म्हटले जात असते. या उभय गोष्टींतील सत्त्व हेच असते. लोहमार्गाचे पट्टे आपण प्रत्यक्ष पाहतो, तेव्हा आपण लोहमार्गाची प्रतिमा पाहत असतो, असे म्हणणे म्हणजे उभय वस्तू आपण स्वतंत्रपणे पाहत असतो, असे सुचविण्यासारखे आहे. परंतु सैद्धान्तिकदृष्ट्या आपण असे काही करीत नसतो. आपण जे पाहत असतो, ते लोहमार्गाच्या पट्ट्यांची हुबेहूब नक्कल असे आपण सूचित करीत असतो. पण विधान तर असे असते की, ते तसे नाही, असेच ते सूचित करीत असते. सिद्धान्त या नात्याने हे चुकीचे असते. कारण ज्या वस्तूकडे आपण पाहत असतो (म्हणजे इंद्रियगोचर वस्तू म्हणून आपल्यासमोर जे दृश्यमान स्वरूपात आहे ते), ती वस्तू आणि आपण या दोहोंमध्ये तिसऱ्या गोष्टीचा शिरकाव होतो, त्यामुळे तथाकथित वस्तू प्रत्यक्षात आपण पाहत नसतो. आपल्या इंद्रियगोचर क्रिया आभासमय नसतील, तर आपण पाहत असलेली गोष्ट मूळ वस्तूप्रमाणे असावयास पाहिजे. आणि ती विसदृश्य असल्याचे आपण मान्यच केलेले आहे. हा एकूण सिद्धान्त म्हणजे दुसरेतिसरे काही नसून आपल्या हातून अधूनमधून घडणाऱ्या प्रमादांचे स्पष्टीकरण करण्याचा प्रयत्न आहे. आपल्या चुकांना प्रत्यक्ष वेदनकांवर आरोपित केल्यामुळे हे प्रमाद घडत असतात.

९.९. निष्कर्ष

आता आपण पुनश्च कल्पनाशक्तीकडे वळू व त्यासाठी पुढील निरीक्षणापासून प्रारंभ करू : आपण कसली तरी कल्पना करीत आहोत, असे जेव्हा आपल्या साध्या

बोलण्यात आपण म्हणत असतो, तेव्हा 'प्रत्यक्ष तेथे विद्यमान नसणाऱ्या' गोष्टीची आपण नेहमीच कल्पना करीत असतो, असे नाही. माझ्या पुढ्यात आगपेटी पडलेली आहे. तिच्या तीन बाजू माझ्याकडे वळलेल्या आहेत नि प्रत्यक्षात त्याच मी बघत असतो. परंतु एक पिवळी व काळी, एक निळी व एक तपकिरी अशा आणखी तीन बाजूंचीही मी कल्पना करीत असतो. काड्या असलेल्या आतील भागाचीही मी कल्पना करीत असतो. तिला स्पर्श करीत असल्याची मी कल्पना करतो तसेच ज्या तपकिरी बाजूंवर फॉस्फरसच्या रसायनांचा लेप आहे, त्याच्या गंधाचीसुद्धा मी कल्पना करतो. आता या साऱ्या गोष्टी मी कल्पिल्यानुसार प्रत्यक्षात अगदी नक्कीच तेथे आहेत. या शिवाय (कांटने यापूर्वीच मांडल्याप्रमाणे) मी जोपर्यंत कल्पना करीत असतो, तेवढ्यापुरतीच एक घन वस्तू या नात्याने मला काड्याच्या पेटीची जाणीव होत असते. जी व्यक्ती प्रत्यक्ष पाहू शकते, पण कल्पना करू शकत नाही, तिला घन वस्तूंचे विश्व पाहताच येणार नाही; अशी व्यक्ती (बार्कलीने दर्शविल्याप्रमाणे) 'विविध प्रकारे समोर दिसणारे विविध रंग' पाहत असते. म्हणजे कांटने म्हटल्याप्रमाणे, सभोवतालच्या विश्वाचे ज्ञान होण्यासाठी कल्पना करणे ही आपली 'अनिवार्य क्रिया' असते.

हे मान्य करणे भागच आहे. तरीसुद्धा अन्य काही बाबतीत आपण ज्या गोष्टींची कल्पना करीत असतो, त्या प्रत्यक्षात विद्यमान नसणाऱ्या म्हणजे केवळ मतिभ्रमच असतात, असेही आग्रहाने मांडले जाते. याचा अर्थ काय होतो, हे मला निश्चयाने सांगता येत नाही. मी जेव्हा इंद्रधनुष्याकडे पाहत असतो, तेव्हा जिची दोन टोके भुईवर दोन ठिकाणी टेकलेली आहेत, अशा एखाद्या कमानदार नि रंगीत वास्तुरचनेकडे मी पाहत आहे, तिच्यावर माणसांना चढता येईल नि पाकोळ्या तिथे घरटी बांधतील असे काही मला वाटत नसते. मला वाटत असते की, मी पावसाकडे पाहत आहे (मला पावसाचे सुटे सुटे थेंब नक्कीच दिसत नसतात, तरीसुद्धा) व तो पाऊस सूर्यप्रकाशाने तेजाळलेला असून, त्याच्या शुभ्रत्वाचे विविध रंगांमध्ये विभाजन चालू आहे, असे जेव्हा मी म्हणतो, तेव्हा माझ्या वेदनकाचा एक अन्वयार्थ मी नाकारीत असतो तर दुसरा स्वीकारीत असतो. तेथे इंद्रधनुष्य 'प्रत्यक्षात असते;' पण ते एकच एक अर्थाने नव्हे; तर दोन अर्थांनी असते. मी ते पाहत असतो. याचा अर्थ इंद्रियवित्ती किंवा वेदनकांची व्यवस्थित रचना या नात्याने ते तेथे प्रत्यक्षात असते; आणि याच अर्थी माझा तो काल्पनिक पशू खोलीच्या काळोख्या कोपऱ्यात प्रत्यक्षात विद्यमान असतो, त्याचप्रमाणे उन्मादवायूच्या झटक्यात दिसणारे सर्पही, वाक्प्रचाराच्या दुसऱ्या अर्थाने पाहिल्यास तेथे प्रत्यक्षात जे काही असते, ते म्हणजे पाऊस नि सूर्यप्रकाश एवढेच. म्हणजे माझ्या वेदनकांचा अन्वयार्थ ज्या संज्ञाद्वारे मी लावतो, तेवढ्याच गोष्टी तेथे

असतात.

पित्तविकाराचा झटका आलेल्या एखाद्या रुग्णाच्या डोळ्यांसमोर एखादा नागमोडी आकृतिबंध किंवा उलटसुलट रेघोट्यांची गिचमीड तरंगत असताना दिसूही शकेल. मी जेव्हा एखादी टेकडी झपाट्याने चढून जातो, तेव्हा माझ्या नजरेपुढे मध्यभागी कणाकणांचा धूसर हिरव्या प्रकाशाचा पट्टा दिसतो आणि तो मधे गडद तर कडांनी फिक्कट-तांबूस होत गेलेला असतो. दुसऱ्या गोष्टीचा संबंध माझ्या पचनक्रियेतील बिघाडाशी असल्याने त्याचा संबंध माझ्या ह्दयाच्या हालचालींशी पोचत असावा, असे मला वाटत असते. आता प्रत्यक्षात या गोष्टी तेथे असतात काय? पहिल्या अर्थाने नक्कीच असतात; प्रत्यक्षात पाहिलेली ती वेदनके असतात. आपण पाऊस आणि सूर्यप्रकाश या संज्ञांद्वारे इंद्रधनुष्याचा जसा अन्वयार्थ लावला, तसा अर्थ लावल्यासच आपण दुसऱ्या अर्थाने याचे उत्तर देऊ शकू. परंतु आपण हे आधीच उरकून टाकले आहे. इंद्रधनुष्य पाहण्यात आपल्याला पावसाचे थेंब आणि सूर्यप्रकाश हे दिसले, नागमोडी रेषांत आपणास पित्तप्रकोप दिसला, हिरव्या प्रकाशात ह्दयाची हालचाल दिसली. माणसाचा चेहरा जेव्हा लाल होतो, तेव्हा आपण त्याचा राग पाहत असतो, आणि जेव्हा झाडे आमल्या डहाळ्या हलवतात, तेव्हा आपण वारा पाहत असतो, त्यासारखेच ते असते.

आता एक तिसऱ्या प्रकारचे उदाहरण घेऊ. आपले घर आगीच्या भक्ष्यस्थानी पडत आहे आणि आपण ते नुसते असहायपणे पाहत आहोत, असे स्वप्न एका मुलाला पडले. आता असे स्वप्न म्हणजे कल्पनेचा खेळ – त्या विशिष्ट क्षणी तरी गुंतागुंतीचा नि आभासमय अशा कल्पनेचा तो खेळ असतो, यात शंका नाही. परंतु त्याची ती कल्पना (जर त्याला आपले 'स्वप्न स्मरत असेल' म्हणजे कल्पनेच्या पातळीवर ते अनुभवण्याची क्रिया त्याच्या ठायी चालू असेल तर) तशीच राहत असते. तेथे 'प्रत्यक्ष' आग असते काय? पुनश्च पहिल्या अर्थाने सांगायचे तर असते. दुसऱ्या अर्थाने उत्तर शोधायचे तर आपणास स्वप्नाचा अन्वयार्थ लावला पाहिजे. आपण त्या स्वप्नाचा अर्थ जसा लावू, तसे आपले उत्तर असेल. त्याच्या वडिलांच्या घराला लवकरच आग लागेल किंवा त्याच्या मित्राचे घर समोर पेटत आहे असा जरी आपण त्या स्वप्नाचा अन्वयार्थ केला, तरी ती प्रत्यक्षातली आग नव्हे, असेच आपणास म्हणावे लागेल. आणि आपण आपला सूर इतर अनेकांच्या सुरांत मिळवीत म्हणू की, 'त्या बोलण्यात दम नाही; फक्त ते सारे हे केवळ बोलण्यापुरतंच असतं. या गोष्टीचा अर्थ इतकाच की आपल्यापाशी अन्वयार्थ आहे; परंतु तो चुकीचा आहे, हे आपण ओळखतो; पण त्याहून अधिक चांगला अर्थ सुचवू शकत नाही. आता आधुनिक मनोवैज्ञानिक ह्या स्वप्नांची सांगड घालतील, ती पौगंडावस्थेतील भावनाजागृतीशी. त्या भावना त्या

मुलाला शारीरिक क्लेश देणाऱ्या तसेच त्याच्या आत्म्याला घाबरवून सोडणाऱ्या असतील आणि त्या अशा असतील की त्याचे आजवर व्यतीत झालेले सुरक्षित आणि छत्राखालील निवाऱ्याचे जीवन उद्ध्वस्त व्हावे. हा अन्वयार्थ खरा असेल, तर मग इंद्रधनुष्य आणि रेघोट्यांची गिचमीड यांच्याइतकीच ती आगसुद्धा प्रत्यक्षातील असेल. आपल्यावर कोसळलेला आणीबाणीचा प्रसंग तो मुलगा ज्या पद्धतीने पाहतो, तीच ही पद्धती असेल.

तर मग आपल्या छाननीचा निष्कर्ष हाच ठरतो. कोणत्याही चाचणीनुसार आपल्या वेदनकांचे प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक असे विभाजन करता येणे शक्य नाही. प्रत्यक्ष संवेदना आणि कल्पना असे संवेदनेचेही विभाजन अशक्य आहे. ज्याला आपण संवेदना असे म्हणतो, तो अनुभव एकाचा जातीचा असतो. सत्य आणि असत्य, खरा आणि खोटा, प्रत्यक्ष आणि आभासमय अशा तऱ्हेच्या भेदांना तिच्याबाबत वाव नसतो. खरा किंवा खोटा असतो तो म्हणजे विचार. आपण ज्या प्रमाणात वेदनकांविषयी बरोबर वा चुकीच्या पद्धतीने विचार करू त्या प्रमाणात आपल्या वेदनकांनाही प्रत्यक्ष वा आभासमय म्हणून संबोधता येते. त्यांच्यासंबंधी विचार करणे म्हणजे त्यांचा अन्वयार्थ लावणेच होय व असा अन्वयार्थ लावणे म्हणजे वेदनकांचे प्रत्यक्ष किंवा संभाव्य वेदनकांशी असणारे नाते पुढे मांडणे होय. प्रत्यक्ष इंद्रियवित्ती म्हणजे अचूक अन्वयार्थ लावलेली इंद्रियवित्ती आणि आभासमय इंद्रियवित्ती म्हणजे चुकीचा अन्वयार्थ लावलेली इंद्रियवित्ती. तसेच काल्पनिक इंद्रियवित्ती म्हणजे जिचा मुळी अन्वयार्थच लावला गेलेला नाही अशी इंद्रियवित्ती : कारण हेच की आपण एक तर अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न करूनही त्यात आपणास यश मिळालेले नसते, किंवा आपण मुदलात तसा प्रयत्नच केलेला नसतो. या वेदनकांच्या काही तीन जाती ठरत नाहीत, किंवा तीन प्रकारच्या इंद्रियनिष्ठ कृतींशी सहसंबंधित अशी वेदनके ठरत नाहीत, अथवा अचूक अन्वयार्थ लावल्यावर आपल्या जातिबांधवांशी तीन निरनिराळ्या प्रकारे संबंधित असणारी अशी ती वेदनकेही नव्हेत. ज्यांच्या बाबतीत अन्वयार्थ लावण्याचे वैचारिक कार्य योग्य रीतीने केले गेलेले आहे किंवा योग्य रीतीने केले गेलेले नाही अथवा मुदलातच ते करायचे राहून गेलेले आहे, अशा प्रकारची ती वेदनके आहेत.

तेव्हा सर्वसामान्य समंजसपणा प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनकांमध्ये जो भेद करीत असतो तो यासाठीच चुकीचा नसतो. असा काही भेद हा असतोच. मात्र तो वेदनकांतील भेद नसतो; तर अन्वयार्थ लावण्याच्या वैचारिक कार्याशी संबंधित असे जे विविध मार्ग असतात, त्यांमधील तो भेद असतो.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.२१६] येथे आणि इतरत्रही 'वर्गीकरणात्मक भेद (a difference of degree)'[भा८] ही

संज्ञा पारंपरिक तत्त्वज्ञानात्मक अर्थाने वापरली आहे : वर्गीकरणात्मक भेद म्हणजे वेगवेगळ्या वर्गातील (kind) भेद, असा अर्थ होतो. उदाहरणार्थ, लॉकने ज्ञानाचा 'तिहेरी वर्गीकरणात्मक भेद' मांडला आहे; त्यातील प्रत्येक 'वर्ग' हा त्याच्या खालच्या वर्गापेक्षा ज्ञानाच्या सत्त्वाचे अधिकाधिक पूर्णत्वाने साक्षातीकरण करणारा असतो. (अधिक निश्चित, कमी चुका असणारे ज्ञान), आणि त्याचबरोबर ज्ञानाचा एक नवा वर्ग वा प्रकारही असतो. पाहा : *एसे ऑन फिलसॉफिकल मेथड,* पृ. ५४-५५, ६९-७७.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.२०३] देकार्त : रेने देकार्त (१५९६-१६५०) : फ्रेंच तत्त्वज्ञ आणि गणितज्ञ. देकार्तची मूलभूत भूमिका त्याने स्वत:च एका वाक्यात मांडली आहे : cogito ergo sum (I think therefore I am.) म्हणजे, मी विचार करतो हाच माझ्या अस्तित्वाचा पुरावा आहे. ऐंद्रिय अनुभव हा व्यक्तिनिष्ठ असल्याने मानवी ज्ञानाचा पाया ठरू शकत नाही; उलट वैचारिकता ही मानवी अस्तित्वाचा पुरावा ठरू शकते. भौतिक विश्वाचे स्पष्टीकरण गणिती भौतिकविज्ञानाच्या भाषेत देता येते, अशी देकार्तची धारणा होती.

भा२. [पृ.२०३] हॉब्झ : टॉमस हॉब्झ (१५८८-१६७९) : इंग्लिश तत्त्वज्ञ. याने निसर्गाविषयी एक समग्र तत्त्वज्ञान मांडण्याचा प्रयत्न केला. मात्र त्याच्या राजकीय तत्त्वज्ञानासाठी तो अधिक प्रसिद्ध आहे. सामाजिक कराराची संकल्पना त्याने मांडलेली असली तरी एकाधिकारशाहीमुळेच सामाजिक व्यवस्था आणि सुरक्षा टिकून राहू शकतात, अशी भूमिका त्याने *लेविएथन्* (१६५१) या ग्रंथात मांडलेली आहे.

भा३. [पृ.२०४] स्पिनोझा : बेनेडिक्ट स्पिनोझा (१६३२-१६७७) : डच तत्त्वज्ञ. धार्मिक बुद्धिवादाचा पाया घालणारा विचारवंत. त्याची भूमिका पुढीलप्रमाणे : देवाची विविध रूपे निसर्गामधून व्यक्त होत असतात. मानव हा देवाचाच अंश असल्याने त्याला इच्छाशक्तीचे स्वातंत्र्य नसते; परंतु त्याला देवाविषयी वा निसर्गाविषयी बौद्धिक स्वरूपाचे प्रेम वाटत असते व तेच त्याचे स्वातंत्र्य होय; त्याचप्रमाणे विश्वाची व स्वत:च्या कृत्यांची कारणमीमांसा मानव करू शकतो व हाही त्याच्या स्वातंत्र्याचाच भाग असतो.

भा४. [पृ.२०४] लिपनिट्झ (१६४६-१७१६) : जर्मन तत्त्वज्ञ व गणितज्ञ. न्यूटनच्या बरोबरीने कलनशास्त्र अथवा कॅल्क्यूलसचा पायाभूत सिद्धान्त विकसित करणारा गणितज्ञ. द *मोनॅडॉलजी* (१७१४) या ग्रंथात मोनॅड किंवा स्वयंपूर्ण वा स्वायत्त एकक या संकल्पनेची मांडणी त्याने केली. विश्वातील प्रत्येक गोष्ट स्वयंपूर्ण वा स्वायत्त एककांची बनलेली असते आणि सर्व गोष्टी अंतिमत: दैवी इच्छेवर अवलंबून असतात, अशी त्याची भूमिका होती. ख्रिस्ती धर्मश्रद्धा आणि वैज्ञानिक विवेकशक्ती यांत विरोध असण्याचे काही कारण नाही, अशी त्याची धारणा होती.

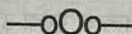
भा५. [पृ.२०५] बार्कली : जॉर्ज बार्कली (१६८५-१७५३) : आयरिश तत्त्वज्ञ आणि धर्मवेत्ता. लॉक, ह्यूम आणि बार्कली यांना अनुभववादी तत्त्वज्ञानाचे ब्रिटिश प्रणेते मानण्यात येते. मानवी संवेदनेपलीकडे काहीच अस्तित्वात नसते, आणि वस्तूंचे अस्तित्व हे भासमयच असते, मात्र ते देवाच्या सर्वज्ञतेमुळेच टिकून राहत असते, अशी

त्याची धारणा होती.

भा६. [पृ.२०५] प्रो. अलेक्झँडर : सॅम्युअल अलेक्झँडर (१८५९-१९३८) : भौतिक द्रव्य, जीवन, मन व देव या संकल्पनांच्या उत्क्रांतीचा एक क्रम असतो अशी भूमिका मांडणारा ऑस्ट्रेलिअन तत्त्वज्ञ.

भा७. [पृ.२०६] मालब्रांशे : निकलस मालब्रांशे (१६३८-१७१५) : देकार्तच्या प्रभावाखाली आलेला फ्रेंच तत्त्वज्ञ.

भा८. [पृ.२२४] सर्वसामान्यपणे difference of degree म्हणजे 'प्रमाणातील भेद', तर difference of kind म्हणजे 'गुणात्मक वा प्रकारात्मक भेद' असे दोन वेगळे भेद मानले जातात. येथे कॉलिंगवुडने प्रमाणातील भेद हा गुणात्मक वा प्रकारवाचक म्हणजेच वर्गीकरणात्मक भेद असतो, अशी भूमिका लॉकचे उदाहरण घेऊन मांडली आहे.



१०. कल्पनाशक्ती आणि जाणीव

१०.१. क्रियाशील कल्पना

आपण अद्याप अंतर्निरीक्षणाचा सिद्धान्त पूर्णपणे हातवेगळा केलेला नाही. या सिद्धान्ताची बीजे आपल्याला लॉकमध्ये आढळतील; त्याची पहिली सुस्पष्ट मांडणी बार्कलीमध्ये आढळली, आणि ह्यूममध्ये तर आपण पाहिल्याप्रमाणे त्याच्या ज्ञानमीमांसेचा संपूर्ण भार याच सिद्धान्ताने वाहिलेला दिसतो. स्थिरपद परिकल्पना आणि मतिभ्रम यांच्या उदाहरणांच्या आधारे आपण हा [अंतरर्निरीक्षणाचा] सिद्धान्त नाकारला, कारण या उदाहरणांवरून असे दिसते की खरी वेदनके आणि काल्पनिक वेदनके यांच्यातील भेदाचा संबंध आपल्या इच्छाशक्तीच्या नियंत्रणाखाली नसलेल्या व असलेल्या संवेदनामधील भेदाशी जोडणे अशक्य आहे. मात्र एवढ्याच एका कारणासाठी आपण तो नाकारला. परंतु या सिद्धान्ताला जर न्याय द्यायचा असेल तर आपण स्वत:ला पुढील प्रश्न विचारला पाहिजे: हा सिद्धान्त सर्वस्वी चुकीचा म्हणून आपण नाकारतो आहोत, की या सिद्धान्तामध्ये काही अतिशयोक्त स्वरूपाचा भाग आहे, व ती अतिशयोक्ती काढून टाकली तर तो खरा ठरूही शकेल?

स्वत:च्या भाषेच्या उपयोगात लॉक स्वत: पुष्कळ वेळा नेमस्त आणि अतिरेकी अशा दृष्टिकोणांमध्ये घुटमळताना दिसून येतो. अद्‌भुतरम्य परिकल्पनांना 'सुखसंवेदक कल्पितकथा' असे संबोधण्यात अतिरेकी दृष्टिकोण अनुस्यूत आहे; उलट या परिकल्पना निर्माण करीत असताना माणसाचे मन काहीएक प्रकारच्या स्वातंत्र्याचा उपयोग करीत असते, असे म्हणण्यामागे खूपच नेमस्त दृष्टिकोण गर्भित आहे, कारण यातून असा प्रश्न उद्‌भवतो की हे स्वातंत्र्य असते तरी कोणत्या प्रकारचे? आणि नेमका हाच प्रश्न आपण आता उपस्थित करणार आहोत.

आपण जे प्रमेय परीक्षणासाठी घेणार आहोत ते पुढीलप्रमाणे आहे : कल्पना आणि संवेदना यांतला विरोध हा क्रियाशील असे काहीतरी आणि अक्रियाशील असे काहीतरी यांतला विरोध आहे, आपण एखादी क्रिया करणे आणि एखाद्या प्रक्रियेतून आपल्याला जावे लागणे यांतला विरोध, आपल्या नियंत्रणाखाली असलेले व नसलेले यांतला विरोध, किंवा [स्वत:] तयार करणे आणि [बाहेरून मिळालेले] स्वीकारणे यांतला

विरोध, हे त्याचे स्वरूप आहे; मात्र हा विरोध नेमका कोणत्या प्रकारचा आहे याचे स्पष्टीकरण अजून मिळायचे आहे. मी येथे मुद्दामच मोघमपणे बोलतो आहे. कारण मी येथे सर्वसामान्य समंजसपणा असणाऱ्या एका परिकल्पनेची फक्त फेरमांडणी करीत आहे, आणि या समजुतीत तर ती अत्यंत मोघम असते. या मोघम स्वरूपात ही परिकल्पना आपण तात्पुरती म्हणून स्वीकारायची ठरवली तर नंतर तिला अधिक सुस्पष्ट स्वरूप देण्याची आशा आपल्याला धरता येईल.

बहुतेक लोक फारसा विचार न करता ही परिकल्पना गृहीत धरूनच चालत असतात; sense-datum (प्रदत्त इंद्रियविषय) या वाक्प्रयोगाच्या लोकप्रियतेवरून हे सहज लक्षात येईल. जे लोक या शब्दाचा, अथवा 'given in sensation' (संवेदनारूप प्रदत्त) या इंग्लिशमधील पर्यायाचा वापर करतात, ते त्याचा नेमका अर्थ काय होतो हे बहुधा स्वत:ला विचारीत नाहीत. To give (देणे) या क्रियापदाचा नैसर्गिक व सर्वसामान्य अर्थ त्यांना अभिप्रेत नसतो, हे उघड आहे. एखाद्या रंगाच्या पट्ट्याचे उदाहरण घेऊ. [giveच्या] या [नैसर्गिक व सर्वसामान्य] अर्थातून असे ध्वनित होते की एखाद्या विशिष्ट प्रसंगी ज्याला आपण 'दाता' म्हणतो त्याच्याकडून ज्याला आपण 'घेता' म्हणू अशा व्यक्तीकडे, एक तर औदार्यामुळे म्हणा किंवा तो रंगाचा पट्टा यथेच्छ पाहून झाल्यामुळे म्हणा, त्या रंगाच्या पट्ट्याची मालकी हस्तांतरित झालेली असते. स्कोलॅस्टिक लॅटिनमध्ये[भा१] darli या संज्ञेला एक तांत्रिक अर्थही आहे व तो तार्किक वादविवादांच्या परिभाषेतून प्राप्त झालेला आहे; यात datur चा अर्थ 'मंजूर' आहे असा होतो, म्हणजेच काहीतरी आग्रहाने प्रतिपादन करण्याची मुभा तुम्हाला असते. येथे datum म्हणजे वादविवादाच्या या टप्प्यावर तुम्हाला जे प्रतिपादन करण्याची मुभा असते ते. तेव्हा एखादा स्कोलॅस्टिक तत्वज्ञ ईश्वराचे अस्तित्व सिद्ध करण्यात स्वत:चे समाधान होण्याइतपत यशस्वी झाला असेल तर या अर्थाने तो त्याच्या प्रतिपादनाचा शेवट असा करील ergo datur Deus (म्हणून ईश्वर आहे हे सिद्ध होते). परंतु लोक जेव्हा प्रदत्त इंद्रियाविषयासंबंधी बोलतात तेव्हा याहून अधिक काहीतरी अभिप्रेत असते; आधी उल्लेखिलेल्या पहिल्या अर्थापेक्षा मात्र येथे अधिक सीमित अर्थ अभिप्रेत असतो. सदर संज्ञा खास स्वत:च्या अशा काहीशा गूढ अर्थाने लोक योजीत असावेत असे दिसते; याप्रकारे तिचा उपयोग करून कल्पना व संवेदना यांतील विरोधाकडे त्यांना आपले लक्ष वेधायचे असते (निदान तसा अंदाज आपण करू शकतो); (उदाहरणार्थ) कागद कापायची सुरी स्वत: बनविणे व एखाद्या मित्राकडून भेट म्हणून स्वीकारणे, यांमध्ये जो विरोध असतो त्याचे अस्पष्ट असे स्मरण त्यांना [कल्पना व संवेदना यांच्यामधील] या विरोधातून येनकेन प्रकारेण होत असते.

[कल्पना व संवेदना यांच्यामध्ये] या प्रकारचा विरोध निश्चितच आहे. नेहमीप्रमाणेच

सर्वसामान्य समंजसपणाने लक्षात आणून दिलेला हा भेद रास्त आहे, परंतु त्या भेदाचे नेमके स्वरूप सांगणे मात्र तिच्या आवाक्यातले नाही. आपण स्वत: या प्रश्नाचे उत्तर द्यायचा प्रयत्न करू लागलो की सुरुवातीला तरी, या भेदाचे स्वरूप कसे नाही, एवढेच सांगणे आपल्याला शक्य आहे असे दिसते.

उदाहरणार्थ, क्रियाशीलता व अक्रियाशीलता यांतील हा भेद नव्हे. संवेदना ही एक क्रियाच आहे. आपल्या नियंत्रणापलीकडच्या शक्तींकडून प्रेरणा मिळाल्यामुळे आपण ही क्रिया करीत असतो हे खरे, परंतु तरीही संवेदनेमध्ये आपण काहीतरी करीत असतोच. एखाद्या चेतकाला मिळणारा प्रतिसाद हा अक्रियाशील असतो तो या अर्थाने की चेतकाशिवाय तो निर्माण होत नसतो; परंतु तो प्रतिसाद असल्याने क्रियाशीलही असतोच. जडवादी (आणि त्यांच्याबरोबर लॉकसुद्धा) असे मानतात की माणूस म्हणजे प्रकाशलहरींचे रंगामध्ये, हवेतील कंपनांचे नादांमध्ये, व तत्सम प्रकारची अन्य रूपांतरे करणारा एक कारखाना असतो. तसे मानले तरीही हे रूपांतर करणे ही एक क्रियाच असते; कारखान्यातील यंत्रणेवर कोणाही व्यवस्थापकाचे वा मुकादमाचे नियंत्रण नसले तरी ती यंत्रणा क्रियाशील असतेच. अगदी मेण व पाणीसुद्धा आपापल्या परींनी क्रियाशीलच असतात. तसे नसते तर उमटवलेला ठसा स्वीकारून तो कायम करणे हे मेणाच्या बाबतीत झाले नसते, किंवा दगड आपटल्यामुळे पाण्यामध्ये लाटा उठल्या नसत्या.

अक्रियाशीलतेच्या (आपल्यावर काही गोष्टी घडविल्या जातात, व त्या आपण स्वत: जे करतो त्यांच्यापेक्षा [म्हणजे क्रियाशीलतेपेक्षा] भिन्न असतात) विविध प्रकारांतील हा भेद म्हणावा तर तसेही आढळत नाही; बाह्य वस्तू आपल्यावर येऊन आदळतात त्यांच्यानुसार, किंवा मालब्रांश याने प्रतिपादन केल्याप्रमाणे आपल्या स्वत:च्या जीवरूपात जे बदल घडून येतात त्यांच्यानुसार [अक्रियतेच्या विविध प्रकारांमध्ये] भेद करता येईल. [संवेदना व कल्पना यांतील भेद हा अक्रियतेच्या विविध प्रकारांमधील भेद म्हणता येणार नाही.]. याचे कारण असे की संवेदना आणि कल्पना या दोहोंच्या शारीर अंगाचा विचार केला तर या दोन्ही आपल्या स्वत:च्या जीवरूपामध्ये निर्माण होणारा एक बदल असतात, आणि खुद्द या जीवरूपामधील कार्यशक्तीमुळेच हा बदल घडून येत असतो. ज्या मज्जाभिगामी मज्जातंतूंच्या (afferent nerves) कार्यामुळे दबावाची जाणीव आपल्या बोटाच्या टोकांना होत असते ते मज्जातंतू म्हणजे मेंदूपर्यंत तो दबाव पोहोचविणारे सधन दांडे नसतात; आपल्या विशेष पद्धतीने कार्य करणारी ती सजीव ऊतके (tissues) असतात; आपल्या या खास पद्धतीने त्यांनी कार्य करायचे थांबवले तर बोटांवर कितीही दबाव दिला तरी त्यामुळे संवेदना निर्माण होणार नाही.

[संवेदना व कल्पना यांतील भेद म्हणजे] क्रियेच्या (म्हणजे आपण स्वत: ज्या गोष्टी करतो त्यांच्या) विविध प्रकारांतील हा भेद असे म्हणावे तर तसेही नाहीच आपण स्वेच्छेने ज्या क्रिया करतो व ज्या क्रिया आपल्याला करण्याशिवाय गत्यंतर नसते, असा भेद क्रियेच्या प्रकारांमध्ये करता येतो. खरे पाहता, स्वत:चे डोळे बंद करून या कागदाकडे पाहायचे थांबवणे हे कितीतरी सोपे आहे, उलट काल आपण पाहिलेल्या भयंकर अपघाताची कल्पना करण्याचे थांबवणे त्यापेक्षा कितीतरी अवघड आहे.

ही भ्रामक उत्तरे नाकारूनही मूळचा [संवेदना व कल्पना यांतला] भेद पूर्णतया निराधार नव्हता असा ठाम विश्वास आपण बाळगला तर आपल्या प्रश्नाचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे निश्चित होते. कोणत्या ना कोणत्या अर्थाने कल्पना ही संवेदनेपेक्षा अधिक मुक्त असते. अगदी संवेदना हीसुद्धा पूर्णतया अमुक्त नसतेच; जिवंत व सचेतन जीवरूपांची ती एक उत्स्फूर्त स्वरूपाची क्रिया असते; परंतु कल्पनेचा मुक्तपणा याही पुढे एक पाऊल टाकणारा असतो. त्याचबरोबर हेही खरे की एखाद्या उद्दिष्टाची जाणीवपूर्वक पूर्ती करणे हे ज्या तऱ्हेने मुक्त असते त्या तऱ्हेने कल्पना मुक्त असत नाही; कल्पनेपाशी असणारा मुक्तपणा हा निवडीच्या संदर्भात मुक्त नसतो; आणि हे सर्व खरे असूनही संवेदनेच्या संदर्भात ज्या प्रकारचा मुक्तपणा नाकारला जातो तो मुक्तपणा कल्पनेपाशी असतो. तेव्हा, मुक्ततेचे एक कार्य वा प्रकटीकरण या दृष्टीने कल्पनेकडे पाहिले तर अगदी कमी मुक्त असणारा केवळ भावप्रत्यय (feeling) आणि विचार या नावाने सामान्यत: ओळखली जाणारी अधिक मुक्त स्वरूपाची क्रिया, या दोहोंच्या मधे कोठेतरी कल्पनेचे स्थान असेल, असे म्हणता येईल. या मधल्या स्थानाची विवक्षा करणे हे आपल्यापुढील कार्य आहे.

१०.२. कल्पना व इंद्रियविषय यातील पारंपरिक घोटाळा

आठव्या प्रकरणाच्या अखेरीस नमूद केलेल्या अडचणीकडे आता वळणे अगत्याचे आहे. सदर अडचण पुढील समस्येमधून उद्‌भवलेली होती : विविध वेदनकांतील परस्परसंबंधाविषयी आपल्याला कशा प्रकारे विचार करता येईल? या प्रश्नाला एक संभाव्य उत्तर म्हणून मी असे सुचविले होते की जेव्हा लोक (त्यामध्ये आपणही आलोच) वेगवेगळ्या वेदनकांतील परस्परसंबंधांविषयी बोलत असतात, तेव्हा खरोखरी ते वेदनकांसंबंधी बोलत नसून वेगळ्याच प्रकारच्या गोष्टींविषयी बोलत असतात; या गोष्टी काही बाबतीत वेदनकांसारख्याच असतात पण काही बाबतीत वेगळ्या असतात; आणि या अन्य प्रकारच्या गोष्टी आपण ज्या अनुभवक्षेत्राला संवेदन न म्हणता कल्पना असे म्हणतो अशा क्षेत्रातील असतात. उदाहरणार्थ, या संदर्भात

असे सुचविले गेले आहे की कल्पनाशक्ती ही संवेदना व बुद्धी यांच्यामधील दुवा आहे. अरिस्टॉटल व कांट यांचे यावर एकमत होते. आता ही सूचना दुरुस्त करून घेतां आली तर एका प्रश्नाचे उत्तर बऱ्याच अंशी आपल्याला सापडलेले असेल; तो प्रश्न असा की मुक्ततेचा विचार केला तर कल्पनाशक्ती ही आपल्यापेक्षा कमी मुक्त अशा भावप्रत्ययापेक्षा अधिक मुक्त, तर आपल्यापेक्षा अधिक मुक्त अशा बुद्धीपेक्षा कमी मुक्त, यांच्या अधेमधे कोठेतरी असते, हे कसे?

आठव्या प्रकरणामध्ये आपण पुढील निष्कर्ष काढला होता. संवेदना म्हणजे क्रियेचा एक प्रवाही लोंढा मानायला हवा; या लोंढ्यात कोणत्याही एका क्षणी एकाच वेळी घडत असणाऱ्या वेगवेगळ्या संवेदनात्मक क्रिया संख्येने कितीही कमी वा अधिक असोत, त्या आपल्या एकामागोमाग एक अशा अव्याहतपणे घडत असतात. त्या प्रत्येक क्रियेमध्ये आपल्याला एखाद्या रंगाची, नादाची, गंधाची वा तत्सम आणखी एखादी संवेदना होत असते, आणि ती ती विशिष्ट क्रिया करीत असतानाच त्या संवेदना अस्तित्वात आहेत याची जाणीव आपल्याला होत असते. एकदा का ती क्रिया संपली की ती संवेदनाही अंतर्धान पावते आणि पुन्हा कधीही परत येत नाही. तिची जाणीव हेच तिचे अस्तित्व होय.

या शेवटच्या विधानावर अतिशयोक्तीचा आक्षेप घेता येईल. असे म्हणता येईल की, ''एखादा रंग पाहिल्याशिवाय दिसू शकणार नाही, हे अगदी स्वाभाविक होय; परंतु आपण पाहायचे थांबविले की तेथे त्या रंगाचे अस्तित्वही असणार नाही, असा युक्तिवाद त्यावरून करणे, याहून अधिक अप्रबुद्धपणा तो कोणता? कारण, आपण रंगांकडे पाहत नसतो तेव्हाही ते वस्तुत: अस्तित्वात असू शकतात, हे आपल्या सर्वांना ठाऊकच आहे.''[१] हा आक्षेप म्हणजे अतिभौतिकी सिद्धान्ताचे एक नमुनेदार उदाहरण आहे; अतिभौतिकी ही संज्ञा विविध कालखंडांमध्ये योग्य अशी टीका करण्यासाठी वापरली गेली आहे, व त्याच अर्थाने ती येथे वापरलेली आहे. आपली समजूत काहीही असली तरी शून्याकार पोकळीत कल्पनेचे तारे तोडता येतात आणि सुईच्या अग्रावर शंभर देवदूत उभेही राहू शकतात. निरर्थक बडबडीतून ज्या प्रकारचे सुख लाभते, काहीसे त्याच प्रकारचे सुख या तऱ्हेच्या अतिभौतिकी परिकथांमध्ये गुंग होण्यानेही लाभत असते. आत्यंतिक दडपणाखाली काम करणाऱ्या व थकल्या-भागल्या अशा आपल्या बुद्धीच्या वारूवर कसलेही जडशीळ ओझे न लादता त्याला चौखूर उधळण्याचे स्वातंत्र्य देण्याचे हे सुख होय. तत्त्वज्ञानात्मक चिंतनातही एक सुख असते, पण ते अगदी वेगळ्या जातीचे असते. इंद्रियगोचर नसणाऱ्या वेदनकांच्या अस्तित्वाविषयीच्या कपोलकल्पित परिकथेवर जे लोक विश्वास ठेवतात ते तिला तत्त्वज्ञानात्मक विचार समजून तिच्यात रमत असतात, यात काहीच शंका नाही. असा

विश्वास ठेवण्यासाठी या लोकांचे एक कारण असते; त्यांचे म्हणणे असे की जर असे इंद्रियगोचर नसणारे वेदनक अस्तित्वात नसतील तर पुढील प्रकारची विधाने निरर्थक ठरतील, 'या विशिष्ट शर्ती पूर्ण झाल्या असत्या तर या विशिष्ट प्रदत्त इंद्रियविषयाशी या विशिष्ट प्रकारे आंतरिक नात्याने संबंधित असणारा प्रदत्त इंद्रियविषय मी अनुभवत असणे आवश्यक ठरले असते.'[२] परंतु, या मंडळींचा हा वर उल्लेखिलेला विश्वास खरा असलाच तरीसुद्धा ही विधाने अर्थशून्यच ठरतात; एखादा इंद्रियविषय हा आपल्याला त्याच्या होणाऱ्या संवेदनेपेक्षा वेगळा असा अस्तित्वात असतो इतकेच म्हणून पुरणार नाही, तर अशा विलग अवस्थेत तो आपल्या अंतर्निरीक्षणासाठी उपलब्ध असतो, आपण त्याचे गुणधर्म नीट न्याहाळू शकतो, त्यांची इतर इंद्रियविषयांच्या गुणधर्मांशी तुलना करू शकतो, वगैरे गोष्टी शक्य असतील तरच ही विधाने अर्थशून्य आहेत असे म्हणता येईल. हा अतिभौतिकीय प्रश्न नाहीच; म्हणजे, आपण जेव्हा रंग पाहत नसतो तेव्हा ते अस्तित्वात असतात की नाही असा हा प्रश्न नाहीच. हा खरा ज्ञानशास्त्राचा प्रश्न आहे; म्हणजे, रंगांना पाहण्याऐवजी इतर कोणत्या तरी प्रकारे वर उल्लेखिलेल्या अर्थाने आपण त्यांना आपल्या मनश्चक्षूंपुढे आणू शकतो की नाही, आणि आणू शकत असलो तर कसे आणू शकतो, हा खरा प्रश्न आहे. तसे आपण आणू शकत नसलो तर वर उल्लेखिलेली विधाने पूर्णपणे निरर्थक होत; आणू शकत असलो तर रंगांचे वर्णन इंद्रियविषय (किंवा वेदनक) असे करणे हे एक तर साफ खोटेच ठरेल; किंवा 'वेदनक' हा शब्द व त्याच्याशी व्युत्पत्तीदृष्ट्या सगोत्र असणारे शब्द संदिग्ध आहेत केवळ यामुळेच ते वर्णन खोटे ठरण्यापासून बचावले जाईल.

प्रो. मूर यांचे मत मी उद्धृत केले, याचे कारण याबाबतीतले त्यांचे मत लोकविलक्षण आहे किंवा ते स्वत: एक अत्यंत गोंधळलेले विचारवंत आहेत म्हणून नव्हे, तर ते एक अत्यंत विशद बुद्धीचे विचारवंत आहेत व त्यांचे मत प्रातिनिधिक स्वरूपाचे आहे म्हणून. ह्यूमने आक्षेप घेतलेला असूनसुद्धा संवेदना आणि कल्पना या दोहोंत पद्धतशीर गोंधळ घालून त्या गोंधळालाच एका आग्रही मतप्रणालीचे रूप संवेदनेविषयीच्या पारंपरिक सिद्धान्तामध्ये मिळालेले आहे व या पारंपरिक सिद्धान्ताचीच केवळ एक मांडणी मूर करीत आहेत. एखादा संवेदक आपण इंद्रियाद्वारे अनुभवतो तेव्हाच तो आपल्यासमोर विद्यमान असतो; आणि आपण या क्षणी अनुभवीत नाही असे काही 'संवेदक' असतात असे म्हणायला काही आधार असलाच तर त्याला 'संवेदना' नक्कीच म्हणता येणार नाही, आणि आपण ज्यांना संवेदक म्हणतो आहोत ते काटेकोरपणे बोलायचे तर संवेदक असूच शकणार नाहीत. ही गोष्ट अगदी उघडपणे सत्य आहे; परंतु तिला नाकारणे हीच एक सनातनी परंपरा बनून

गेलेली आहे. तेव्हा या सत्याची मांडणी कोणी केलीच तर तिचे स्वागत एक तर मती गुंग झाल्याच्या कोऱ्या आविर्भावांनी तरी होईल किंवा त्यावर विरोधाभास मुद्दामच खेळवत ठेवण्याचा आरोप सात्त्विक संतापाने केला जाईल, हीच अपेक्षा आपण ठेवायला हवी.

ही चूक लॉकच्या काळाइतकी जुनी आहे. त्याच्या विधायक युक्तिवादाच्या पहिल्या पानावरच ती ढळढळीतपणे आढळून येते (*एसे*, पुस्तक २, प्र. १, प्रारंभिक विभाग) : 'मन हे आपण ज्याला कोरा कागद म्हणतो तसे असते असे समजूया; त्याला ना कसले गुण, ना कसले विचार; मग असला कागद भरून जातो कसा? उद्योगात सतत व्यग्र असणारी आणि अमर्याद स्वरूपाची मानवाची स्वैर कल्पकता ही असीम बहुविधतेने एक अफाट भांडार या कोऱ्या कागदावर चितारीत असते; हे कसे होते?' या प्रश्नाचे उत्तर परिकल्पनांचा सिद्धान्त मांडून देण्यात आलेले आहे : या परिकल्पनांचे दोन वर्ग करण्यात येतात, एक संवेदनाजन्य व दुसरा चिंतनजन्य पहिल्या गटाच्या मूलस्रोतापासून, म्हणजे आपल्या इंद्रियापासून, आपल्याला प्राप्त होतात पुढील परिकल्पना : पिवळा, पांढरा, उष्ण, थंड, मृदू, टणक, कडू, गोड, आणि आपण ज्यांना इंद्रियगम्य म्हणतो असे सर्व गुणधर्म; तर दुसऱ्या गटाच्या मूलस्रोतापासून आपल्याला मिळणाऱ्या परिकल्पना म्हणजे संवेदनाजन्य ज्ञान मिळविणे, विचार करणे, संशय घेणे, विश्वास ठेवणे, तार्किक संगती लावणे, जाणून घेणे. इच्छा करणे, आणि आपण ज्यांना आपल्या मनाच्या क्रिया म्हणतो त्या सर्व क्रिया. 'पिवळा' ही परिकल्पना लॉकने ज्या मूलस्रोतापासून उद्‌भवते असे म्हटले आहे त्यावरून ती इंद्रियविषय ठरते. पिवळ्या रंगाचा पट्टा दिसणे व दिसताक्षणी तो अंतर्धानही पावणे, असे त्याचे स्वरूप असते. तिचे कार्य म्हणून तो जी गोष्ट या परिकल्पनेच्या माथी मारतो त्यामुळे ती एक अगदी वेगळीच गोष्ट ठरते; पुनरावृत्त होणारी आणि ओळख पटण्याजोगी, आणि आपल्या अनुभवामध्ये कायमची भर घालणारी अशी ही परिकल्पना ठरते. [खरे पाहता] संवेदना आपल्या मनात कसलीही भर घालीत [वा उभारीत] नसते; आपल्या मनाच्या कोऱ्या कागदावर वाचण्याजोगी अशी कोणतीही अक्षरे ती उमटवीत नसते. संवेदना काही लिहीत असेल तर ती पाण्यावरची अक्षरेच असतात. वेदनकांमधून मनात काहीएक चौकट उभारणे, हे कार्य लॉकने बुद्धीवर लादलेले आहे, पण हे लादणे म्हणजे खिडकीतून येणाऱ्या सूर्यप्रकाशामुळे गजांतून ज्या छाया जमिनीवर पडतात त्यांच्यापासून सुताराला खोली सजविण्यासाठी सामान तयार करायला फर्मावण्यासारखे आहे.

ही समस्या प्रथम जाणवली ती ह्यूमला आणि परिकल्पना आणि ठसे यांमध्ये भेद करून ती सोडविण्याचा त्याने प्रयत्न केला. विचाराचा साक्षात संबंध ठशांशी नसून

परिकल्पनांशी असतो; ठसे हे परस्परांशी निगडित नसतात, तर परिकल्पना परस्परांशी निगडित असतात आणि त्यांच्या संबंधामधूनच ज्ञानाची चौकट उभारली जाते; परिकल्पना या ठशापासूनच उद्भवत असतात हे खरे, परंतु तरीही कांद्याच्या भक्षणानंतर केवळ स्वाद मागे उरावा किंवा सूर्यास्तानंतरही त्याची उत्तरप्रतिमा मागे उरावी त्याप्रमाणे परिकल्पना म्हणजे ठशांचे केवळ अवशेष असत नाहीत (कँडियॅक्[घ२] याच्यासारख्या लॉकच्या अनुयायांचे मत मात्र तसे होते.) तर त्यांचा प्रकार काही वेगळाच असतो; लॉक ज्याला त्यांचा प्रकृतिधर्म असे म्हणतो त्या बाबतीत परिकल्पना वेगळ्या नसल्या तरी त्यांचे मनाच्या क्रियाशील शक्तींशी जे संबंध असतात ते वेगळ्या प्रकारचे असतात. परंतु, आपण पाहिल्याप्रमाणे [ठसे व परिकल्पना] त्यांच्यातील भेदाचे स्वरूप लॉकला समाधानकारक रीतीने सांगता आले नाही, व त्यामुळे त्याची जी काहीशी आंशिक परंतु भरीव अशी कामगिरी आहे तिचा लॉकला अनुसरण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या तत्त्वज्ञांना विसर पडतो असे आज आढळते; एक तर परिकल्पना व एक खास प्रकारचे ठसे यांच्यात हे तत्त्वज्ञ कॉंडिलॅकप्रमाणेच अभेद कल्पितात, किंवा परिकल्पनेला पूर्णपणे नाकारून ह्यूम ज्यांना परिकल्पनांमधील संबंध म्हणतो ते संबंध म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून आपण परिकल्पनांविषयी बोलताना जे शब्द वापरतो त्यांच्यातीलच संबंध होत अशी त्यांची वासलात लावून टाकतात.[३]

तेव्हा संवेदनेच्या एकूण संकल्पनेविषयी आधुनिक तत्त्वज्ञांच्या मनातील गोंधळ निदान इंग्लिश वैचारिक परंपरेमध्ये तरी इतके दृढमूल होऊन बसलेले आहेत की ह्यूमकडे परत वळून या गोंधळाचे निराकरण करूया अशी मागणी करणे हे अशक्यप्राय वाटावे. तरी पण नेमके हेच करण्याचा बेत मी केलेला आहे.

१०.३. ठसे आणि परिकल्पना

आधुनिक तत्त्वज्ञ जेव्हा संवेदना, वेदनके आणि तत्सम बाबींविषयी बोलत असतात, तेव्हा वस्तुत: ते निदान दोन भिन्न प्रकारच्या गोष्टींविषयी बोलत असतात. परंतु ते दोन प्रकार भिन्न ठेवणे त्यांना जमत नाही. प्रत्यक्ष रंग आणि ते पाहण्याची क्रिया, नाद आणि ते ऐकण्याची क्रिया, गंध आणि त्यांचा वास घेण्याची क्रिया, वगैरे प्रकारची भाषा ते कधी कधी खरोखरीच ज्या गोष्टीविषयी बोलत असतात ती झाली पहिल्या प्रकारची गोष्ट, अर्थात या गोष्टीविषयी ते कधी कधी बोलत असले तरी त्यांना मात्र वाटत असते की आपण कायम तिच्याविषयीच बोलत आहोत. दुसऱ्या प्रकारची गोष्ट खूपच वेगळी असते; ती म्हणजे कल्पिण्याची क्रिया आणि [त्या क्रियेद्वारा] आपण जे कल्पितो ते 'काल्पनिक' रंग, नाद, गंध, इत्यादी. विशिष्ट वेदनकांची संवेदना

आपापल्या विशिष्ट परिस्थितीमध्ये मिळायला हवी वा मिळायला हवी होती; भूतकाळात आपल्याला ज्या वेदनकांची संवेदना मिळाली[४]; भविष्यकाळातील जी वेदनके आपल्याला जाणवायला हवीत - अशा वेदनकांविषयी [आधुनिक तत्त्वज्ञ] जेव्हा बोलत असतात तेव्हा ते या दुसऱ्या प्रकारच्या गोष्टीचा निर्देश करीत असतात. ते जेव्हा वेदनकांचे कुल, वर्ग, समूह वा संकुले यांच्याविषयी बोलत असतात, तेव्हाही ते याच दुसऱ्या प्रकारच्या [म्हणजे काल्पनिक] गोष्टींचा निर्देश करीत असतात.

या दोन प्रकारच्या गोष्टींत भेद असलाच पाहिजे. कारण जर का तसा भेद त्यांच्यामध्ये नसता तर वेदनकांमधील परस्परसंबंधांविषयी केली जाणारी विधाने — ती खरी आहेत की खोटी हा प्रश्न वेगळाच — करताच आली नसती; कारण त्या परिस्थितीत भिन्न भिन्न वेदनकांची तुलना करण्याची कल्पनाच कोणी करू शकणार नाही. या तत्त्वज्ञांनी ज्या समस्या चर्चिल्या आहेत त्यांना केवळ उत्तरे मिळणे शक्य झाले नसते, एवढेच नव्हे तर मुळात त्या कधीही उपस्थितच होऊ शकल्या नसत्या. निराळ्या शब्दांत सांगायचे तर संवेदनेशी निकट संबंध असणारा परंतु तिच्यापेक्षा भिन्न असे स्वरूप असणारा अनुभवाचा एखादा प्रकार असला पाहिजे; संवेदनेशी तो इतका निकटपणे संबंधित असतो की त्यांच्यामध्ये घोटाळा अगदी सहजपणे व्हावा, परंतु त्याची वेगळीक अशी की आपल्याला या अनुभवात ज्यांची 'संवेदना मिळते' ते रंग, नाद आणि तत्सम गोष्टी वेदनक म्हणून आपल्याला दिसायचे वा ऐकू येण्याचे थांबले असले तरीही [त्यांच्या जाणिवा] आपल्या मनात या ना त्या प्रकारे टिकून राहतात, त्यांचे अनुमान केले जाते, तसेच त्यांचे पुन:स्मरणही केले जाते.

अनुभवाच्या या दुसऱ्या रूपाला आपण सामान्यपणे कल्पना म्हणतो. 'सामान्यपणे' असे म्हणण्याचे कारण असे की अनुभवाचे एक रूप म्हणून त्याचे जे अस्तित्व असते ते संवेदनेपेक्षा निराळे असूनही तिला अगदी जवळचे असते व ते रूप आपणा सर्वांना पूर्णपणे परिचित असते आणि आपण त्याला [संवेदना] हे परिचित नाव देत असतो. मागच्या प्रकरणाच्या अखेरीस आपण जिला कल्पना म्हटले तिच्याशी हे रूप कसे संबंधित असते ते अजून पाहायचेच आहे. तूर्त तरी आपण या प्रकारची काहीएक गोष्ट अस्तित्वात असते या तत्त्वाला घट्ट पकडून ठेवले पाहिजे, आणि तिचे अस्तित्व हा ह्यूमच्या तत्त्वज्ञानामधील फार महत्त्वाचा मुद्दा होता, याचे आपण स्मरण ठेवले पाहिजे. कल्पनेला संवेदनेपेक्षा वेगळे काढण्यासाठीच ह्यूमने परिकल्पना व ठसे यांच्यात भेद केला होता; आधुनिक तत्त्वज्ञ ज्यांना चुकीने वेदनकांमधील संबंध म्हणतात (म्हणजे, ज्यांना ह्यूम ठशांमधील संबंध म्हणतो) ते वास्तविक ठशांमधील संबंध नसून परिकल्पनांमधील संबंध असतात याची जाणीव ह्यूमला होती हे त्याच्या [बौद्धिक] श्रेष्ठत्वाचेच लक्षण होते. ह्यूमच्या परिकल्पना वस्ती करतात त्या लॉकने

मोकळ्या सोडलेल्या जागेत; सदा कार्यरत असणारी आणि अमर्याद स्वरूपाची मानवाची जी स्वैरकल्पना असते तिने पुरविलेल्या गोष्टींनीच ही मोकळी जागा क्रमाक्रमाने अधिकाधिक भरत जाते आणि अनुभववादी जेव्हा अनुभवाला कौल लावत असतात तेव्हा, तो कौल संवेदनेला नसतो तर कल्पनाशक्तीला असतो.

१०.४. अवधान

आठव्या प्रकरणात मी असे म्हटले की विचार हा वेदनकांमधील संबंध ओळखतो; रंगाच्या एखाद्या विशिष्ट पट्ट्याचे इतर वेदनकांशी असलेले गुणात्मक साधर्म्य त्याला सापडते, आणि या साधर्म्याच्या बळावर त्या विशिष्ट पट्ट्याला तो तांबडा असे नाव देतो. परंतु गोष्टींमधील साधर्म्य वा इतर कोणतेही संबंध ओळखता येण्यासाठी प्रथम गोष्टीची ओळख पटणे आवश्यक असते : प्रत्येक गोष्ट स्वयमेव अशी वेगळी काढणे आणि तिच्यात आपल्याला सापडणारे गुणधर्म तिचे स्वतःचे म्हणून समजून घेणे, मात्र हे करीत असताना (या गुणांचे संबंध इतरत्र आढळणाऱ्या गुणांशी काय, हे निश्चित झालेले नसल्याने) या गुणांना नेमके नाव देण्याच्या परिस्थितीत आपण अजूनही आलो नसलो तरी हे करणे आवश्यक असते. हा [रंग] तांबडा आहे, असे म्हणण्यापूर्वी मला त्या रंग-गुणाचे स्वरूप समजलेले असले पाहिजे; हा रंग-गुण इतर काही वस्तूंच्या रंग-गुणांसारखा असल्याने मी त्याला तेच नाव देत असतो. एखाद्या गोष्टीचे वर्गीकरण करण्यापूर्वी, ती वस्तू जशी आहे तशी समजून घेणे या क्रियेला आपण त्या वस्तूकडे अवधान देण्याची क्रिया म्हणतो.

तांबड्या पट्ट्याचा रंग-गुण समजून घेणे असे ज्या क्रियेला मी म्हटले ती प्रक्रिया म्हणजे तो पट्टा पाहण्याची क्रिया होय, असा आक्षेप येथे उपस्थित करता येईल. वेगळ्या शब्दांत हाच आक्षेप मांडायचा तर असे म्हणता येईल की मी येथे ज्याकडे अवधान द्यावे असे म्हणतो आहे ते दुसरे-तिसरे काही नसून प्रत्यक्ष संवेदनाच आहे. या आक्षेपाला उत्तर देण्यापूर्वी, दिसणे आणि पाहणे [वा न्याहाळणे] यांमध्ये, तसेच ऐकू येणे आणि ऐकणे [किंवा अवधानपूर्वक ऐकणे] यांमध्ये भेद असतो याकडे लक्ष्य वेधून मी सुरुवात करतो. दिसणे व ऐकू येणे हे संवेदनांचेच प्रकार आहेत; पाहणे व ऐकणे हे या प्रकारांशी सहसंबंधित असे अवधानाचे प्रकार आहेत.

तांबडा पट्टा हे वेदनकाचे एक उदाहरण म्हणून मानताना मी प्रचलित परंपरेचेच अनुकरण केलेले आहे. परंतु आपल्या डोळ्यांसमोर जे दिसते ते केवळ दिसण्याचाच विचार केला तर तांबडा पट्टा या स्वरूपात नसतेच. आपल्याला जे दिसते ते नेहमी एक रंगीबेरंगी असे दृश्यमान क्षेत्र असते; त्याच्या कडा निश्चित नसतात, तर दृष्टीच्या

केंद्रापासून दूर जाणाऱ्या या कडा हळूहळू अंधूक आणि धूसर होत जातात आणि गोंधळात टाकण्याइतक्या अस्पष्ट होतात. कोणताही एखादा पट्टा हा या दृश्यमान क्षेत्रातून अलग काढलेला तुकडा असतो आणि आपण त्याच्याकडे पाहत असलो तरच तो आपल्या डोळ्यांना दिसतो. एक पट्टा असे त्याचे वर्णन करणे म्हणजे त्या दृश्यमान क्षेत्राचे विभाजन अवधानकेंद्रित वस्तू आणि अवधान काढून घेतलेली पार्श्वभूमी किंवा धूसर वलय अशा दोन विभागांमध्ये करणे होय.

अवधान हे अशी विभागणी करीत असते. परंतु ते अमूर्तीकरण मात्र करीत नाही. उदाहरणार्थ, दृष्टीच्या कक्षेत येणाऱ्या बहुरंगी क्षेत्रामधून अवधान देऊन आपण हा विशिष्ट तांबडा पट्टा वेगळा काढतो; परंतु आपण अवधान दिल्यामुळे जी गोष्ट आपल्याला दिसते ती एक मूर्त विशिष्ट वस्तू असते. त्याचप्रमाणे आपल्याला दिसणारा तांबडा पट्टा आणि तो पट्टा दिसल्यामुळे आपल्याला जाणवणारी भावना यांत भेद करून त्या दिसणाऱ्या पट्ट्याकडे आपण अवधान देऊ शकतो. उलटपक्षी या तांबड्या पट्ट्याचा रंग-गुण इतरी पट्ट्यांमध्ये असू शकतो, व या विशिष्ट तांबड्या पट्ट्यापासून रंग-गुणाचे अमूर्तीकरण करून आपण त्याला वेगळा काढू शकतो; ही अमूर्तीकरणाची क्रिया घडते ती अवधान देण्याची क्रिया नसते तर विचार करण्याची क्रिया असते. विचार करण्याच्या क्रियेमध्ये वा बौद्धिक क्रियेमध्ये अवधानाची क्रिया नेहमीच गृहीत धरलेली असते; वैचारिक व बौद्धिक क्रिया अवधानाच्या नंतर घडते या अर्थाने नव्हे, तर अवधानक्रिया ही त्या क्रियेचा मूळ पायाच असते, या अर्थाने होय. अवधानक्रिया ही बौद्धिक क्रियेच्या बरोबरीनेच चाललेली असते; अवधान आणि बौद्धिकता या संयोगी क्रियाच असतात, आणि या संयोगाला आवश्यक असेल त्याप्रकारे अवधानामध्ये बौद्धिकता बदल घडवून आणत असते.

अशा रीतीने, भावप्रत्ययाच्या केवळ मानसिक अनुभवाला (म्हणजेच केवळ इंद्रियनिष्ठ भावनिक अनुभवाला) जेव्हा अवधानाच्या प्रक्रियेची जोड दिली जाते तेव्हा मनात संवेदनांचा जो संच उद्‌भवतो त्याची दोन भागांत विभागणी होते. त्याच्या ज्या भागाकडे आपण अवधान पुरवितो त्याला 'सबोध' भाग म्हटले जाते (वास्तविक तो भाग सबोध नसतो, तर आपण त्या भागाविषयी सबोध बनलेलो असतो); उरलेला 'अबोध' भाग असतो. ज्याला अबोध म्हणतात ती अनुभवाची मानसिक पातळी मुळी नसतेच; अवधान ज्या भागावर केंद्रित झालेले असते त्याचीच उलटी बाजू किंवा उलट्या बाजूचे एक वलय म्हणजे अबोध भाग होय. हा भाग पूर्णतः अबोध नसून सापेक्षतः अबोध असतो. अवधानापासून तो पूर्णपणे मुक्त नसतो; अवधानाच्या लक्ष्यकेंद्रापासून तो दूर केलेला असतो वा दुर्लक्षित ठेवलेला असतो. आता ही गोष्ट उघडच आहे की एखाद्या गोष्टीकडे काही थोड्या अंशी तरी आणि एका विशिष्ट प्रकारचे

अवधान पुरविल्याखेरीज त्या गोष्टीकडे आपण दुर्लक्ष्य करूच शकत नाही.

केवळ मानसिक पातळीचाच विचार केला तर तेथे सबोध आणि अबोध हा भेदच अस्तित्वात नसतो. तेव्हा या पातळीचे वर्णन अबोध असे करणे म्हणजे त्या पातळीला लागू न पडणारे असे एक विरोधन्यासाचे तत्त्व वापरून त्याचे वर्णन करणे, व त्यामुळे त्याला चुकीच्या आलोकतारतम्यात प्रस्थापित करणे होय. मनाचे अस्तित्व येथे असते ते केवळ संवेद्यतेच्या रूपातच असते. आपण या पातळीवर जे काही करतो ते म्हणजे देकार्त ज्याला आपल्या इंद्रियांचा उपयोग करणे असे म्हणतो, किंवा प्रोफेसर अलेक्झँडर ज्याला आस्वाद घेणे म्हणतात, ते असते. शरीराचे मनाशी जे तादात्म्य होते त्याचे झटितिप्रत्यय असे वर्णन देकार्तने केले आहे.[१] स्वत:चे स्वत:शीच असणारे हे नाते असते आणि ते इतके अतिनिकट स्वरूपाचे असते की त्याला ज्ञान म्हणता येणार नाही असे अलेक्झँडर यांचे मत आहे. अशा प्रकारच्या [मानसिक] गुंतलेपणाचे स्पष्टीकरण आपण देऊ शकणार नाही कारण आपण असे गुंतलेल्या अवस्थेत स्वत:ला कधीच पकडू शकत नाही. अशा प्रकारच्या कार्यमग्नतेवर जाणिवेचा प्रकाश जेव्हा पडतो तेव्हा त्या कार्यमग्नतेचे स्वरूपच बदलून जाते; जे इंद्रियनिष्ठ असते ते कल्पनानिष्ठ बनून जाते. म्हणूनच आपल्याला मानसिक अनुभवाचा अभ्यास करणे शक्य होत नाही; किंवा आपल्या जाणिवेचा [म्हणजेच सबोध मनाचा] तलास घेऊन तद्वारा मानसिक अनुभव अस्तित्वात असतो अशी स्वत:शी खात्रीही पटवून घेऊ शकत नाही. जाणिवेचा तलास घेतला तर जाणीव ज्यावर अवधान ठेवेल त्याविषयी सुस्पष्ट ज्ञान मिळेल तर जाणीव ज्या गोष्टींकडे दुर्लक्ष करते त्यांच्याविषयी अस्पष्ट असे काही कळू शकेल. जाणिवेच्या कक्षेच्या निखालसपणे बाहेर असणाऱ्या गोष्टींचा अभ्यास काही वेगळ्या पद्धतींनीच करावा लागेल. पण मग या अभ्यासपद्धती तरी कोणत्या? वर्तनवाद्यांनी प्रस्तुत समस्या हाताळलेली आहे, आणि 'अंतर्निरीक्षण' , म्हणजे स्वत:च्या जाणिवेचा शोध, निरर्थक मानून निकालात काढले आहे. तसेच मानसिक आणि शारीरिक यांच्यात अभेद कल्पिलेला आहे. प्रस्तुत समस्येला अचूक उत्तर शोधण्याच्या दिशेने झालेली ही वाटचालच आहे. वर्तनवाद्यांनी तयार केलेल्या या पद्धतीमधील एक प्रमाद वगळता ती अगदी समर्थ आहे. मानसिक अनुभव अशी काही गोष्ट अस्तित्वात असते आणि या अनुभवाची जात कोणत्या प्रकारची असते, या दोन्ही गोष्टींचे ज्ञान आपल्याला स्वतंत्रपणे असल्याशिवाय वर्तनवाद्यांनी वरील पद्धत वापरून जी समस्या सोडविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे ती समस्याच मुळात उद्‌भवणार नाही. हे स्वतंत्र ज्ञान शारीरिक 'वर्तना'चे निरीक्षण करून प्राप्त झालेले नसते, किंवा जाणिवेच्या अस्तित्वाविषयी शंका घेऊनही प्राप्त झालेले नसते. जाणिवेचे विश्लेषण करून आणि त्या विश्लेषणाद्वारे जाणिवेमागे गृहीत धरलेल्या एका अधिक प्राथमिक

स्वरूपाच्या अनुभवाचे जाणिवेशी काय नाते असते हे शोधून काढण्यातूनच हे स्वतंत्र ज्ञान प्राप्त होत असते.

या विश्लेषणामागील तत्त्व हे पुढील तथ्यावर अवलंबून असते: अवधानाला (किंवा आपण आता त्याला बिनदिक्कतपणे जाणीव किंवा जागृती असेही म्हणू शकू) दुहेरी लक्ष्य असते, तर ऐंद्रियानुभवाला एकच लक्ष्य असते. उदाहरणार्थ, आपण ऐकतो तो केवळ आवाज असतो. परंतु आपण अवधान देतो त्याचे लक्ष्य दुहेरी असते. पहिले म्हणजे एक आवाज, तर दुसरे म्हणजे आपली ऐकण्याची क्रिया. संवेदनेची क्रिया ही स्वत:चेच लक्ष्य होऊ शकत नाही; ही क्रिया आणि तिच्याबरोबरच तिच्यातील संवेद्य वस्तू या दोन्ही गोष्टी अवधानच्या क्रियेचे लक्ष्य असतात. 'कॉन्शसनिस्' या शब्दातील 'कॉन' या उपसर्गाला जो एक खास अर्थ आहे तो खरे पाहता हाच आहे: संवेदना आणि इंद्रियवित्ती [किंवा इंद्रियविषय] यांचे एकत्र अस्तित्व या उपसर्गामुळे दर्शविले जाते, कारण सबोध मनाच्या दृष्टीने या दोन्ही गोष्टी एकाच वेळी अस्तित्वात असतात. आपल्या क्रोधभावनेविषयी जाणीव असणारा[१] माणूस म्हणजे ज्याला केवळ क्रोधच आलेला आहे असा माणूस नव्हे, तर हा स्वत:चा क्रोध आहे अशी आपल्या क्रोधाविषयी जाणीव असणारा, तसेच ती जाणीव होत असताना आत्मभान असणारा माणूस होय. तेव्हा, दिसणे आणि पाहणे, किंवा ऐकू येणे आणि ऐकणे, यामधला भेद असा की जो माणूस पाहतो आहे असे आपण म्हणतो त्याला स्वत:च्या दिसण्याच्या क्रियेची जाणीव तर असतेच आणि त्याचबरोबर त्याला दिसण्याची जी विषयवस्तू आहे तिचीही जाणीव असते. दोहोंमध्ये एकाच प्रकारे लक्ष्य केंद्रित केलेले असते. पाहण्याच्या क्रियेमध्ये मी दृश्यमान असणाऱ्या क्षेत्राच्या काही भागापुरते लक्ष्य केंद्रित करीत असतो, तर [त्या क्षेत्राचा] उर्वरित भाग मला दिसत असतो, मात्र हे दिसणे 'अबोधपणे' घडते. तेव्हा मला दिसणे ही क्रिया कोणत्याही क्षणी अनेकविध रूपे असणारी ऐंद्रिय अनुभवक्रिया असते आणि या अनुभवक्रियेच्या काही भागावर मी माझे लक्ष्य केंद्रित करतो [म्हणजे पाहतो.] अशा प्रकारे लक्ष्य केंद्रित करण्याची क्रिया ही सबोध पाहणे असते. तर उर्वरित क्रिया ही 'अबोध' दिसणे असते. अशा रीतीने पाहणे आणि न्याहाळणे किंवा कानावर पडणे आणि लक्ष्यपूर्वक ऐकणे यांमधील भेद अशाच माणसाविषयी संभवतो की, जो न्याहाळीत असतो. आपण पाहत आहोत, या संबंधीची तसेच, जी वस्तू पाहत आहोत, तिच्यासंबंधीची जागृती असणारा मनुष्य असे त्याचे वर्णन करता येते. म्हणजे येथे दोन्ही अंगांवर सारखेच लक्ष केंद्रित झालेले असते. न्याहाळण्याच्या क्रियेत दृश्यमान असणाऱ्या क्षेत्राच्या भागापुरते मी माझे अवधान केंद्रित करीत असतो; बाकीचा भागही मला दिसत असतो; पण तो अबोधपणे दिसत असतो. आणि म्हणून त्याचवेळी मी माझे अवधान बहुरूपी ऐंद्रिय प्रक्रियेवर

करतो. माझ्या पाहण्याच्या बाबतीतली त्या क्षणीची ती समग्रता असते आणि अशा रीतीने तेवढा विशिष्य भाग सबोध पाहण्याचा वा न्याहाळण्याचा बनतो, तर उर्वरित भाग 'अबोधपणे' पाहण्याचा विषय बनतो.

१०.५. जाणिवेने संवेदनेला घातलेली मुरड

जो रंग वा क्रोध आता केवळ पाहण्याचा वा जाणवण्याचा विषय राहिलेला नसून अवधानाचा विषय झालेला असतो, तो रंग वा क्रोध अद्यापही रंग वा क्रोधच असतो. आपल्याला त्यांच्याविषयी जाणीव झालेली असली, तरीही अगदी थेटच्या [मुळातला म्हणजे संवेदनेच्या पातळीवरचा] तोच रंग वा तोच क्रोध असतो. परंतु दिसण्याच्या आणि संवेदनेच्या समग्र अनुभवात पूर्ण बदल झालेला असतो आणि त्या बदलानुसार आपण जे पाहत असतो व आपणास जे जाणवत असते, त्यातही सहसंबंधी स्वरूपाचा बदल घडून आलेला असतो. ह्यूमने संस्कार आणि परिकल्पना यांमधील भेद असे जे वर्णन केले आहे, ते या बदलाचेच आहे.

अनुभवात जाणिवेचा प्रवेश झाला की, एक नवे तत्त्व स्वयमेवच प्रस्थापित होते. बाकीच्या सर्व गोष्टी वगळल्या जातात व एकाच गोष्टीवर अवधान केंद्रित होते. अमुक एक गोष्ट इंद्रियविषय म्हणून विद्यमान आहे, या केवळ तथ्यामुळेच तिच्या आपल्या अवधानावर हक्क पोचतो, असे नाही. एखादी गोष्ट आपणास सुस्पष्टपणे इंद्रियगोचर झाली, एवढ्यामुळेच आपल्या अवधानासाठी आवाहन करण्यापलीकडे ती अधिक काहीच करू शकत नाही. आपले अवधान तिला हमखास मिळतेच असे नाही. अशा रीतीने अवधान केंद्र आणि आलोककेंद्र अनिवार्यपणे एकरूप असतातच असे नाही. मी माझे डोळे एका दिशेने केंद्रीभूत करू शकेन आणि त्यापासून कोन करून, दूर असलेल्या दुसऱ्याच एखाद्या गोष्टीवर माझे अवधान केंद्रित झालेले असू शकेल. सर्वात मोठ्याने कानावर पडत असलेल्या आवाजाकडे मी जाणूनबुजून अवधान देण्याचे टाळू शकतो आणि त्यामानाने अतिमंदपणे जाणवणाऱ्या आवाजावर अवधान केंद्रित करू शकतो. पुष्कळ वेळा आपण संवेदना आणि भावनेला प्रामुख्याने वेधक वाटणाऱ्या गोष्टींकडे आपले अवधान अगदी निष्काळजीपणे जाऊ देतो, यात शंकाच नाही : झगझगीत प्रकाशझोतात, कानठळ्या बसविणारा आवाज अथवा दु:ख, क्रोध किंवा भय या गोष्टी आपल्याला अगदी तीव्रतेने जाणवतात. खरे म्हणजे तत्त्वत: असे होण्याचे मुळीच कारण नाही. परंतु आपल्या जाणिवेतच धूसरता आणि गोंधळ असतो, तोपर्यंत हे असे घडते इतकेच काय ते!

तेव्हा, अवधान म्हणजे कोणत्याही अर्थी एखाद्या चेतकाला दिलेला प्रतिसाद

नसतो. संवेदनेकडून कोणतेही आदेश ते [अवधान] स्वीकारीत नसते. जाणीव ही आपल्या घरात सर्वेसर्वा असून ती संवेदनेवर सत्ता गाजवते. आता अशा रीतीने जाणिवेच्या हुकमतीखाली असणाऱ्या संवेदनेला अवधानाच्या क्षेत्रात जे स्थान—मग ते केंद्रवर्ती असो वा परिघवर्ती असो—दिले जाईल ते मुकाट्याने स्वीकारणे भाग असते. असे स्थान मिळालेली संवेदना त्यानंतर संस्कार राहिलेली नसून परिकल्पना बनलेली असते. जाणीव ही संपूर्णपणे स्वायत्त असते : एखाद्या विशिष्ट इंद्रियवित्तीकडे किंवा भावनेकडे अवधान पुरवायचे की नाही, हे जाणीवच ठरवीत असते. जागृत अशा मानवालाही आपण कोणत्या प्रकारच्या संवेदना बाळगायच्या हें ठरविण्याचे स्वातंत्र्य नसते. जाणिवेच्या केंद्रस्थानी कोणत्या भावना ठेवाव्या याचे मात्र त्याला स्वातंत्र्य असते.

मात्र तरीही आपल्या निर्णयक्षमतेचा उपयोग करावा की नाही, हे ठरविण्याबाबत तो स्वतंत्र नसतो. तो जेवढ्या प्रमाणात जागृत असेल, तेवढ्या मर्यादेपर्यंतचे निर्णय घेणेच त्याला भाग असते; कारण सदर निर्णय म्हणजे स्वयमेव जाणीवच असते. दुसरे असे की, जोपर्यंत तो नुसताच जाणीवयुक्त असतो, तोपर्यंत आपल्या विविध संवेदनांचे पुनर्निरीक्षण न करताच त्यापैकी कोणत्या संवेदनांकडे अवधान पुरवायचे, हे तो ठरवीत असतो. अशा प्रकारे पुनर्निरीक्षण करणे म्हणजे विविध संवेदनांकडे एकामागून एक क्रमश: दिलेले अवधानच होय. निवड या शब्दाच्या नेमक्या अर्थाने पाहिल्यास, अवलोकनार्थ कोणत्या संवेदनांची निवड करावयाची हे ठरविण्यासाठी व्यक्तीला त्या सर्व संवेदनांकडे प्रथम अवधान देणे भागच पडत असते. तात्पर्य, जाणिवेचे स्वातंत्र्य म्हणजे पर्यायांतील निवडीचे स्वातंत्र्य नसते; असे स्वातंत्र्य हे पुढच्या टप्प्यावरचे असते. अनुभव जेव्हा बौद्धिक स्तरावर पोहोचतो तेव्हाच त्याचा प्रश्न उद्‌भवतो.

अशा प्रकारे, जाणिवेचे स्वातंत्र्य हे एक प्राथमिक स्वरूपाचे स्वातंत्र्य असते; पण ते असते मात्र अगदी खरेखुरे मानसिक अनुभवाच्या पातळीवर. आत्मा हा स्वत: संवेदनेच्या हुकमतीखाली असतो. बार्कली किंवा ह्यूम ज्याला जोमदारपणा किंवा जिवंतपणा म्हणतात, तो या हुकमतीच्या वस्तुस्थितीतच साठविलेला असतो. एखाद्या बालकाला वेदना होतात, ते रडते, घाबरते आणि दबावाखाली आज्ञा पाळते किंवा त्याला राग आल्याने ते मोठ्याने बोंबलते किंवा चावते. क्षणिक भावनेची ती सर्वस्वी स्वयंचलित स्वरूपाची प्रतिक्रिया असते. जाणिवेच्या पातळीवर, संवेदनेच्याही वर व्यक्तीच्या आत्म्याची म्हणजेच ज्याच्या ज्या संवेदना असतात त्यांची हुकमत चालते. मूल जेव्हा जागृत बनते, तेव्हा त्याला विविध प्रकारे संवेदना जाणवतात; इतकेच नव्हे तर, त्यातल्या काही संवेदनांकडे ते मूल अवधान पुरविते आणि इतरांकडे दुर्लक्ष्य

करते. आता जर का ते मूल रागावून गुरगुरू लागले, तर त्या वेळी त्याला नुसता राग आलेला असतो म्हणून ते तसे वागत नसते, तर त्या रागाकडे त्याने अवधान पुरविलेले असते म्हणूनच त्याने गुरगूर आरंभिलेली असते. ती गुरगूर पृथगात्म बनलेली असते, अनुभवी कानांना तिची वेगळीक जाणवते. ती गुरगूर स्वयंचलित रीतीने बाहेर पडलेली नसते, तर आत्मभान झालेल्या व्यक्तीचीच ती गुरगूर असते. स्वतःच्या रागाकडे अवधान पुरविणारे ते मूल आपल्या त्या गुरगुरण्याने इतरांचे अवधान वेधून घेण्यास उत्सुक असते. त्याची स्वतःविषयीची ही जाणीव जसजशी पक्की होत होत अंगवळणी पडत जाईल, तसतशी आपण करत असलेली कृती ही अवधानाची आहे, हे त्या मुलाच्या ध्यानात येऊ लागेल आणि ते आपल्या रागावर काबू मिळवू शकेल, तसेच ती गुरगूर ते थांबवू शकेल. आपल्या संवेदनांचा गुलाम बनण्याऐवजी ते मूल त्यांचा मालक बनेल.

क्षणिक संवेदनेपेक्षा आत्मभान ही वेगळी गोष्ट असते. जणू संवेदना ही आत्मभानाच्या मालकीची गोष्ट असते. आत्म्याची ही जाणीव म्हणजे संवेदनेवर आपण हुकमत गाजवू शकतो, या गोष्टीचे तात्त्विकदृष्ट्या ठाम स्वरूपाचे स्वत्त्वप्रतिपादनच असते. जाणीव आणि संवेदना या दोहोंपैकी कोणतीही एक गोष्ट दुसरीचे पर्यवसान असत नाही. बालकाला प्रथम आत्मभान आले की, तेवढ्यामुळे काही ते जाणिवेच्या बळावर पुढची कृती करण्यास उद्युक्त होत नाही. आधी ते आपल्या संवेदनेवर हुकमत मिळवीत असते, म्हणून काही ते प्रस्तुतच्या अनुभवावर चिंतन करून स्वतःच्या अस्तित्वाविषयी जागृत बनत नाही. तात्त्विक आणि व्यावहारिक कृती तसेच आत्मभान आणि स्वत्व-प्रतिपादन यांच्या संमीलनातून एक वैयक्तिक एकसंध अनुभव आकाराला येत असतो.

प्रत्यक्ष संवेदनांवर प्रस्तुत अनुभवाचा होणारा परिणाम म्हणजे त्यांचा विध्वंसकपणा मंद होत जाणे हा होय. त्यांच्यात गुणात्मक फरक पडत नाही किंवा त्यांच्या तीव्रतेतही उणीव येत नाही. तरीसुद्धा त्यांच्या विध्वंसकपणाला किंवा त्याच्याद्वारे घडावयाच्या कृतीला वळण देण्याचे सामर्थ्य (या कृतीत प्राथमिक अवस्थेत आपण ज्या मर्यादेपर्यंत विचार करू शकतो, त्या आपल्या विचारांचाही अंतर्भाव होतो.) या गोष्टींनी मात्र सौम्यता प्राप्त होते. वादळ वा धरणीकंप यांप्रमाणे त्या आपले जीवन उद्ध्वस्त करणाऱ्या राहिलेल्या नसतात. त्यांना माणसाळवले गेलेले असते, तरीसुद्धा ते अनुभव या नात्याने मात्र सत्यच असतात, पूर्वीच्याच जातीचे असतात. मात्र ते अनुभव आपल्या जीवनाच्या चौकटीत घट्ट बसविलेले असतात; स्वतःच्या संरचनेविषयी विचारही न करता स्वगतीने पुढे जाणारे असे ते राहिलेले नसतात. एक विशिष्ट प्रकारची संरचना अशी काही आपण त्यांची संकल्पना करीत नसतो, हे तर खरेच आहे आणि आपल्या

विविध कृती एका उद्दिष्टाच्या पूर्तीपुढे दुय्यम मानून राबविल्या गेल्या पाहिजेत, असेही आपण तेव्हा म्हणत नसतो. ती गोष्ट थोडी पुढच्या अवस्थेत सुरू होत असते. परंतु आपल्या संवेदनांच्या विरुद्ध आग्रहीपणे भूमिका घेण्यात आपण, तात्त्विकदृष्ट्या मध्यस्थ म्हणून का होईना, पण एका विशिष्ट तऱ्हेच्या संरचनेचा आग्रहसुद्धा धरलेला असतो. स्वत:विषयी जागृत बनण्याचा क्रियेमध्ये अद्याप, मी कोण आहे, याविषयी मला ओळख पटलेली नसते. परंतु प्रस्तुत संवेदना ज्या व्यक्तीची आहे, अशी कोणीतरी व्यक्ती आपण आहोत, मात्र आपण त्या संवेदनेचे अंकित नाही, ही गोष्ट त्याबरोबर मला माहीत झालेली असते.

माणसाळविण्याच्या या कृतीमुळे आणखी पुढचा एक परिणाम साधला जातो. स्वत:च्या इच्छेप्रमाणे आपली संवेदना (वेदनकासह) कायम टिकवून धरणे आपणास शक्य होते. केवळ वेदनकांच्या लोढ्यांपासून बचाव करून संवेदनेकडे अवधान पुरविणे म्हणजे ती मनासमोर उभी करणे तसेच तिची आपणास दखल घेता यावी, यासाठी आवश्यक तेवढा काळ ती टिकवून धरणे. याचा पुन्हा अर्थ असा की, आपणास जाणवणाऱ्या क्रियेला कायम टिकवून धरणे. कारण कोणतीही एक प्रदत्त इंद्रियवित्ती ही उचित कृतीपुरतीच प्रादुर्भूत होणे शक्य असते आणि कायम टिकलेली इंद्रियवित्ती याचा गर्भितार्थ कायम टिकलेली संवेदनेची क्रिया हा असतो. येथील संदर्भ जर का विशुद्ध संवेदनेकडे असता, तर ही भाषाच निरर्थक ठरली असती. परंतु येथे जाणिवेद्वारे मुरड घातलेल्या संवेदनेकडे संदर्भ जोडलेला आहे. आता ही मुरड घालण्याची प्रक्रिया साधारणपणे कशी घडून येते, हे आपण पूर्वीच पाहिलेले आहे. त्याच्या संवेदनेची हुकमत त्यानंतर जागृत आत्मतत्त्वावर राहिलेली नसते. संवेदनेमधील एखाद्या पैलूची निवड आत्मतत्त्व करू शकते. आणि अवधानाच्या केंद्रस्थानी त्याला ठेवूही शकते. शिवाय असे ज्या वेळी घडत असते, त्या वेळी अशा प्रकारे ज्या संवेदनेकडे अवधान दिलेले असते, त्याचे गुणधर्म सापेक्षपणे आत्मतत्त्वाच्या समग्र अनुभवाच्या संस्काराशी मिळते जुळते नसून ते त्यांच्या परिकल्पनांशी मिळतेजुळते असतात. संवेदना ही हुकमत चालवणारी नसते, तर आज्ञापालन करणारी असते. आत्मतत्त्वाची प्रतिक्रिया ती पक्की करीत नाही. स्वत:च्या मालकीच्या गोष्टींवर आत्मतत्त्व हुकमत कशी चालवते, हे ती उदाहरणांसह दाखवून देते.

हे तत्त्व जर का खास वेदनकाच्या बाबतीत लागू केले, तर पुढील फलित निष्पन्न होते : संवेदनांच्या लोंढ्यासरशी समग्र इंद्रियक्षेत्राचा आकृतिबंधच पालटून जातो, त्याची जागा दुसरे क्षेत्र घेते व् त्या क्षेत्रातील एकच एक घटकावर आपोआप सारे अवधान केंद्रित होते. उदाहरणार्थ, प्रस्तुत प्रसंगीचा शेंदरी पट्टा मला दिसतो आहे की, प्रत्यक्षात तांबडा रंग फिका फिका होत आहे; त्याच्या स्वत:च्याच उत्तरप्रतिमेच्या

अध्यारोपण-प्रक्रियेमुळे तो रंग झाकोळला जात आहे व त्याचा शेंदरीपणा क्षणाक्षणाला फिका पडत चालला आहे. परंतु शेंदरीपणाकडे अवधान देऊन व बाकी सर्व गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून एक प्रकारे त्या फिकेपणाची भरपाई व्हावी, अशी स्थिती मी सिद्ध करीत आहे. आता हे कलेकलेने वाढत जाणारे अवधानाचे पुन:केंद्रीकरण आपल्या इतके अंगवळणी पडलेले आहे की, ते घडत असते याचे भान आपणास मोठ्या प्रयासाने येत असते. ज्या क्षणाला आपण कोणत्याही रंगाकडे पाहण्यास प्रारंभ करतो, त्याक्षणी त्या रंगाला फिकेपणा यावयास सुरूवात होत असते, याचे भानही थोड्याफार प्रयत्नानेच आपणास येऊ शकते. अशा रीतीने अवधान जुळवून घेण्याची क्रिया घडत असताना आपण आपल्या इंद्रियविषयांचे कार्य वेगळ्या पद्धतीने घडवून आणीत असतो. आपण प्रत्येक वेदनकाला आपल्या लोंढ्याच्या नैसर्गिक प्रवाहापासून वर उचलून घेत नसतो; तर त्या प्रवाहाच्या गतीबरोबर जाण्याचा एक नवाच अनुभव आपणास येत असतो व परिणामी आत्मतत्त्व आणि सदर वस्तू ह्या (जणू काही) परस्परसापेक्षतेने लक्षणीय काळापर्यंत विश्रांत अवस्थेत राहतात. आपण येथवर जे साधलेले असते ते मोलाचे असते. संवेदनेच्या लोंढ्यापासून क्षणभर आपण स्वत:ची सुटका करून घेतलेली असते आणि अन्य काहीतरी नीट दृष्टिपथात यावे म्हणून ते दीर्घकाळपर्यंत आपण समोर ठेवीत असतो. त्याचबरोबर सदर संस्कारांचे रूपांतर आपण परिकल्पनेत घडवून आणीत असतो. आपणच सदर संस्काराचे मालक आहोत, याचे भान आपणास आलेले असते. आपण आपल्यावरील त्याची हुकमत मोडून संपुष्टात आणलेली असते. त्याला स्थिर राहण्यास आपण बजावलेले असते आणि क्षणभरच का होईना, तो संस्कार स्थिर राहिलेला असतो.

क्षण म्हणजे काळाचा अगदी अत्यल्प भाग. अत्यल्प म्हणजे तरी कितीसा? ध्वनी अथवा रंग मंद गतीने फिका होत आहे या जाणिवेच्या प्रक्रियेची भरपाई करण्याचा आपला प्रयत्न फसण्याआधी इंद्रियविषयांचा लोंढा एखाद्या ध्वनीला वा रंगाला कितीसा दूर घेऊन जात असेल? निश्चित उत्तर देणे अशक्य, हे स्पष्टच आहे. रागाची ऊर्मी ओसरून जात असताना अन्य संवेदनांच्या स्तरांखाली बुडालेली तिची एक पुसटशी खूण, आपल्या प्रत्यक्ष स्वरूपाच्या संवेदनेवर अनिश्चित काळापर्यंत कोरली गेल्याप्रमाणे असते. आणि अशी खूण जोपर्यंत मागे कायम राहते, तोपर्यंत आपले अवधान संवेदनेला वेगळे काढू शकते व अशाच प्रक्रियेने संवेदनेची परिकल्पनेच्या स्वरूपात पुनर्रचना करू शकते. आपल्या कल्पनेपेक्षा अधिक काळ या खुणा टिकून असतात. आपण ज्याला भावनेचे स्मरण म्हणत असतो, ते स्मरण म्हणजे दुसरेतिसरे काहीएक नसून आपल्या विद्यमान संवेदनेवर ज्या खुणा उमटून राहिलेल्या असतात, त्यांवर केंद्रित केलेले ते अवधानच असते. एखादा रंग, नाद अथवा गंध यांच्या

स्मृतीबाबतही बहुधा हीच गोष्ट खरी असते. स्मृती हा या अर्थाने काहीसा संदिग्ध शब्द आहे. जे ऐंद्रिय भावनात्मक अनुभव सर्वस्वी पुसले गेलेले नसतात व म्हणून त्यांच्या खुणा कायम राहिलेल्या असतात, अशा अनुभवांकडे नव्याने अवधान देणे म्हणजेच स्मृती होय. काळाचा खंड पडल्यास अनुभवाची स्मृती होणे किती कठीण होऊन बसते, याची कल्पना केल्यास हे उघड व्हावे. पहिल्या प्रथम आपल्यावर तांबड्या रंगाचा जो संस्कार झालेला असतो आणि शेवटी त्याची केवळ जी पुसटशी खूण राहते; ती ध्यानात घेतल्यास, काळोखातील तांबड्या रंगाची ह्यूमप्रणीत म्हणून जी परिकल्पना आपण मानतो, तिची पुनर्जागृती करणे, जसजसा अधिकाधिक काळ लोटतो, तसतशी अशक्यच होऊन बसते.

सर्वच परिकल्पना संस्कारोद्‌भव असतात, ह्या ह्यूमप्रणीत सूत्राला आपण हा अर्थ अजूनही चिकटवू शकू व एक सत्य विधान म्हणून त्याचा स्वीकारही करू शकू; कारण ह्यूमने संकल्पनांच्या बाबतीत चुकीचे उपयोजन केलेले असले तरी त्यामुळे त्याचे सत्य विधान हे काही असिद्ध ठरत.नाही.

१०.६. जाणीव आणि कल्पना

तत्त्वज्ञ लोक वेदनकांसंबंधी जी भाषा धिटाईने उपयोगात आणतात, तिचे पुरेपूर समर्थन करण्याअगोदर आपणास खूपच मजल मारायची आहे. अथांग सागरावरून अखिल भूतयोनीला आवाहन करण्यात निष्णात असणाऱ्या आणि ती खात्रीने अवतीर्ण होईल, असा दृढविश्वास बाळगणाऱ्या व्यक्तींप्रमाणे हे लोक बोलत असतात. जाणिवेच्या द्वारे ठशांचे परिकल्पनांमध्ये जे स्थायीकरण होते ते कालदृष्ट्या कमी वा अधिक अवधी व्यापणारे असू शकते; अशा स्थायीकरणाचे जे वर्णन मी मागील विभागात केले आहे त्याने या तत्त्वज्ञांचे समाधान होत नाही. केवळ लोप पावणाऱ्या वेदनकांची पुन:स्मृती त्यांना नको असते; तर आपल्या ठायी कधीच विद्यमान नसलेल्या अशा वेदनाकांचेच चित्र त्यांना डोळ्यांसमोर उभे करायचे असते. गृहीत अवस्थेमध्ये कोणती वेदनके निर्माण होणे शक्य आहे, हे त्यांना जाणून घ्यावयाचे असते. तसेच अन्य लोकांच्या ठिकाणी आज कोणती वेदनके विद्यमान आहेत, हेही त्यांना पाहिजे असते. अशा प्रकारचे चमत्कार नि:संशय साधता येतील; पण केवळ जाणिवेच्या प्रक्रियेतून हे घडून येणे शक्य नसते. बुद्धीच्या ठायी ज्या प्रमाणात जाणिवेचा विकास होत जातो किंवा जाणिवेचा बुद्धीकडून ज्या प्रमाणात पाठपुरावा होत असतो, त्या प्रमाणातच काय ती ही गोष्ट शक्य असते. ज्या 'अनुभवा'ला ही तत्त्वज्ञ मंडळी विशेष आवाहन करीत असतात, तो अनुभव निव्वळ ऐंद्रिय अवस्थेपासून एवढा दूर गेलेला

असतो की, आपल्या अस्तित्वाप्रीत्यर्थ संपूर्णपणे विकसित झालेल्या विचारावरच तो अवलंबून असतो.

परंतु यामुळे आपल्याला ग्रंथविषयाच्या कक्षेबाहेर पाऊल टाकावे लागेल. प्रस्तुत प्रकरणामध्ये मांडलेली कल्पनाशक्तीची संकल्पना नवव्या प्रकरणातील संकल्पनेशी कशी निगडित आहे, हे दाखवून देणे हे येथे आपले काम आहे. आता या उभय गोष्टी खात्रीनेच भिन्न आहेत. तसेच ठसे आणि परिकल्पना ह्यांत ह्यूमने केलेल्या भेदाच्या विश्लेषणाकडेच दोहोंचा रोख असेल, तर कोणीही असा निष्कर्ष काढील की, एक तर आपले विश्लेषणच सदोष असेल किंवा ह्यूम तरी दोन निरनिराळ्या भेदांचा घोळ एकाच संज्ञायुग्माद्वारे घालीत होता. आता हा निष्कर्ष तरी रास्त आहे काय, असा प्रश्न आपण उपस्थित केला पाहिजे.

गेल्या प्रकरणात ठसे आणि परिकल्पना यांतील भेद हा प्रत्यक्ष आणि काल्पनिक वेदनकातील भेदासारखा आहे, हे आपणास समजून आले व विचाराने स्पष्ट केलेली वेदनके आणि अशा तऱ्हेने अन्वयार्थ स्पष्ट न केलेली वेदनके असाच येथे भेद असतो, असेही आपण ठरविले; म्हणजे केवळ संवेदना आणि जाणिवेने मुरडलेली संवेदना यांतील भेदाशी समतुल्य असणारा, तसेच प्रभाव पाडणे आणि स्मृती कायम राखणे असा दुहेरी परिणाम साधणारा म्हणूनही तो भेद येथे आपण ध्यानात घ्यायला हवा.

आता दुसऱ्या एका विसंगतीच्या चर्चेने प्रारंभ करूया. जिचा अन्वयार्थ लागलेला नाही अशी संवेदनारूप परिकल्पना आणि जाणिवेच्या प्रभावाखाली असणारी व जाणिवेने स्मृतिरूपाने कायम राखलेली अशी संवेदनारूप परिकल्पना यांत पडणारी तफावत, हीच ती विसंगती होय. आता यापूर्वीच एक गोष्ट आवर्जून सांगितलेली आहे, (पाहा : छेदक १०.४चा प्रारंभ) : वस्तूवस्तूंतील संबंध निश्चित करण्याचे कार्य पूर्वीच्या कोणत्या ना कोणत्या गोष्टींवर अवलंबून असले पाहिजे. म्हणजे नेमके सांगायचे तर या गोष्टी आपल्या मन:चक्षूंपुढे अशा प्रकारे उभ्या असायला हव्यात की, त्यांमध्ये आपण तुलना करू शकू, तसेच एकमेकांसारख्या त्या कशा दिसतात या तऱ्हेच्या बाबीही पाहू शकू; त्या परस्परांशी निगडित कशा आहेत, हे ठरविण्यापूर्वी त्यांतली हरेक गोष्ट स्वयमेव आत्मनिर्भर कशी असते याचेच ज्ञान व्हायला हवे. एखादी वस्तू ही स्वयमेव कशी आहे याचे ज्ञान, आणि ती कोणत्या प्रकारची आहे याचे ज्ञान – ही दोन्ही एक नव्हेत. आपल्याला दिसतो आहे तो 'हा तांबडा पट्टा आहे' असे म्हणणे हे सदर वस्तू स्वयमेव काय आहे, हे जाणण्याहून कितीतरी पुढचे सांगणे आहे. रंगांच्या नामाभिधानांसह मान्यता मिळून चिरस्थायी बनलेली अशी जी रंगांची एक व्यवस्था असते, तिच्या संदर्भात हा विचार केलेला असतो. 'हा येथे नि आता असणारा तांबडा रंग' असे म्हणणे म्हणजे आणखीच पुढे जाणे असते. तेथे स्थलकालसंबद्ध अशा

रीतीमध्ये अन्य वस्तूंच्या संदर्भात वस्तूचे स्थान निश्चित करून तिची चर्चा करण्यासारखेच हे असते. वस्तू स्वयमेव अमुक अमुक आहे, याचे आपले ज्ञान आपण शब्दांद्वारे व्यक्त करू लागलो, तर 'मला दिसतेय ते हे' किंवा माझ्या त्या कृतीला पाहण्याची क्रिया असे संबोधण्याआधीच फरक स्पष्ट करण्यासारखे ते असते. म्हणजेच अन्वयार्थ लावण्याला प्रारंभ करण्यापूर्वी, 'मला वाटत आहे, ते *हेच*' होय; अशा स्वरूपात् सांगता यायला हवे. केवळ संवेदनेच्या द्वारे नव्हे, तर संवेदनेच्या जाणिवेच्या द्वारेच फक्त हे आपण सांगू शकतो. अवधान देण्याच्या कार्यामुळे एकाच वेळी निवड केलेले आणि कायम स्वरूपात राखलेले काही घटक असतात व ते आपणास संवेदनाक्षेत्रात आढळतात. तसेच ऐंद्रिय प्रक्रियेमध्येही त्यांच्याशी काही सहसंवादी घटकसुद्धा आढळतात आणि म्हणूनच आपणास हे म्हणणे शक्य होते.

अशा तऱ्हेने 'कल्पना' किंवा 'परिकल्पना' यांची ही जी मी दोन वर्णने सादर केली, ती परस्परविसंगत ठरत नाहीत. ज्या संवेदनेविषयी आपणास जाणीव झाली आहे, ती संवेदना, ज्याचे स्पष्टीकरण करण्यास आपण नुकताच प्रारंभ केलेला आहे, अशी नसून स्पष्टीकरणार्थ अगदी पक्व असणारी अशी ती संवेदना आहे. उलटपक्षी, स्पष्टीकरण न केलेली संवेदना ही जर का स्पष्टीकरणार्थ अगदी परिपक्व असणारी संवेदना असेल तर ती अशी असते की, जिच्याविषयी आधीच आपणास जाणीव झालेली असते. तेव्हा दोन्ही वर्णने केवळ परस्परांशी सुसंगतच नाहीत, तर परस्परपूरक आहेत आणि म्हणून दोहोंची निर्देश्य वस्तूही एकच असली पाहिजे.

ठसे म्हणजे खरीखुरी इंद्रियवित्ती (म्हणजे विचाराने स्पष्ट केलेली इंद्रियवित्ती) आणि ठसे म्हणजे केवळ संवेदना यामध्ये निर्माण होणारी जी पहिली विसंगती आहे, तिची गोष्ट वेगळी आहे. परिणामी, आपण संवेदनेच्या जीवनमानातील भेदाचे तीन टप्पे दर्शविले आहेत : (१) पहिला, निव्वळ संवेदना जी जाणिवेच्या निम्न स्तरावर असते; (२) दुसरा टप्पा असा की ज्यात संवेदना या नात्याने आपणास जाणीव झालेली असते; (३) तिसरा टप्पा असा की, ज्यात संवेदनेची जाणीव होण्याबरोबरच संवेदना या नात्याने अन्य गोष्टींच्या संदर्भात असणारे तिचे स्थान आपण निश्चित केलेले आहे. हे तिन्ही टप्पे कालदृष्ट्या कधी कधी किंवा सदैवच परस्परांपासून अलग असतात की काय, हा प्रश्न आपण उपस्थित करण्याची गरज नाही. त्यांच्यातले अनिवार्य नाते कालसंबद्ध नसून तार्किक असते. जेथे 'अ' हा 'ब'ने तार्किकदृष्ट्या आधी गृहीत धरलेला असेल, तेथे 'ब' अस्तित्वात येण्याच्या अगोदर 'अ'चे अस्तित्व स्वयमेव असलेच पाहिजे, असे नाही. ते दोघेही एकाच वेळी अस्तित्वात आले, तरी त्यांच्यातील तार्किक संबंधांचे समर्थन होऊ शकते.

आपण या तीन टप्प्यांपैकी दुसरा टप्पा ह्यूम जिला परिकल्पना म्हणतो तिच्याशी

एकरूप मानला आहे. हे जे दोन गुणधर्म आपणास विसंगत वाटले, ते नंतर सुसंगत आणि खरोखर सहसंबंधीच आढळून आले. दुसऱ्याचा पहिल्याशी असणारा संबंध आणि दुसऱ्याचा तिसऱ्याशी असणारा संबंध म्हणजेच ते गुणधर्म होत. आता हे टप्पे परस्परविसंगत असण्याचे कारण असे की, आपण अद्यापि पहिल्या आणि तिसऱ्या टप्प्यातील फरक स्पष्टच केलेला नाही. गेल्या प्रकरणात 'ठसे' या शब्दप्रयोगाच्या अर्थाच्या स्पष्टीकरणावर (तिसऱ्या टप्प्यावर) आपण थांबलो. या प्रकरणात (पहिल्या टप्प्याच्या अर्थानुसार) आपण त्याचे स्पष्टीकरण सादर केलेले आहे. खरी गोष्ट अशी आहे की, ह्यूम या दोन अर्थांमध्ये भेदच मुळी करीत नाही. त्याच्या मते ठशांमध्ये परिकल्पनेहून जो जिवंतपणा वा जोमदारपणा असतो, त्यामुळे ठसे हे तिच्याहून वेगळे ठरतात. पण हा जोमदारपणा दोन प्रकारचा असू शकतो. एक तर ज्या संवेदनेवर अजून विचाराचे प्रभुत्व प्रस्थापित झालेले नाही, अशा ओबडधोबड संवेदनेचा तो पाशवी हिंसकपणा असेल, अथवा विचाराचा अन्वयार्थ लावण्याच्या कार्यात जिचे स्थान निश्चित झालेले आहे, अशा इंद्रियवित्तीच्या भरभक्कम बळातून मिळालेला तो जोमदारपणा असेल. ह्यूमने हा भेद ओळखला नव्हता आणि हे त्याचे अपयश म्हणजे सर्वच भावी तत्त्वज्ञानाच्या बाबत जणू आनुवंशिक अध:पातच बनून राहिला आहे. आपल्या परंपरेतील जी तत्त्वज्ञाने निदानपक्षी अनुभववादाच्या पायावर उभारलेली आहेत, त्यांच्याबाबतीत तरी तो तसा खचीतच ठरला आहे. कारण आपणास ज्ञात झालेल्या विश्वाची रचना, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे प्रदत्त इंद्रियविषयांद्वारेच झालेली आहे, शिवाय त्याविषयीची विधाने प्रथमत: अनुभवावरच आधारलेली असून त्यांनतर त्या अनुभवाच्या संदर्भातच त्यांचा पडताळा घेता येतो आणि या दृष्टिकोणातून अनुभव म्हणजे या तत्त्वज्ञानांच्या बाबतीत प्रदत्त इंद्रियविषयांचा पुरवठा करणारे गुदाम किंवा भांडारच मानले जाते, या गोष्टी अशा तत्त्वज्ञानांच्या संदर्भात अगदी सर्वसामान्य बाबी होऊन राहिलेल्या आहेत. प्रदत्त इंद्रियविषय किंवा तज्जातीय इतर शब्दांच्या प्रचलित उपयोजनाचा विचार केल्यास, ठसे आणि परिकल्पना यामध्ये ह्यूमने केलेला भेद दुर्लक्षित झाल्याने अनर्थकारक परिणाम घडून आलेला आहे, हे आपण पाहिले. या विभागाच्या प्रारंभी आपण आणखी पुढचेही काही पाहिले आहे ते म्हणजे प्रस्तुत शब्द केवळ पहिल्या आणि दुसऱ्या टप्प्यांबाबत वापरला जातो, असे नसून तो पुष्कळदा तिसऱ्या टप्प्याबाबतही योजिला जातो. प्रदत्त इंद्रियविषय किंवा इंद्रियवित्ती ह्या शब्दांचा प्रयोग केवळ संवेदनाप्राप्त अशाच एखाद्या गोष्टीबाबत केला जातो, असे नाही; तो तसा केला जात असता, तर त्याची तेथून ताबडतोब उचलबांगडी झाली असती; परंतु तो शब्द जाणिवेने वा कल्पनाशक्तीने स्थायी केलेल्या एखाद्या गोष्टीला लावला जातो, असेही नाही; तसा तो लावला जात असता, तर त्याला एकमेव आवाहन करणारे

क्षेत्र म्हणजे भूतकालीन संवेदनेचे क्षेत्रच ठरले असते; परंतु प्रस्तुत शब्द बुद्धीच्या कार्यामुळे अनुमानाद्वारे रचल्या जाणाऱ्या गोष्टीलाही लावला जात असतो. माझे ह्यूमचे वाचन सदोष नसेल, तर ह्या तिन्ही गोष्टींत घोटाळा करण्याची जी सवय जडून गेलेली आहे, त्याबद्दल काही अंशी तरी ह्यूमच दोषी ठरतो.

१०.७. जाणीव आणि सत्य

जाणिवेची प्रक्रिया परिकल्पनेचे संस्कारात म्हणजेच ओबडधोबड संवेदनेचे कल्पनेत रूपांतर करीत असते, हे आपण पाहिलेच आहे. अनुभवाच्या एका विशिष्ट जातीची किंवा स्तराची नामाभिधाने म्हणून पाहिल्यास, जाणीव आणि कल्पना हे शब्द समानार्थी ठरतात; अनुभवाच्या ज्या स्तरावर हे रूपांतर घडून येते, त्या स्तराचे वाचक असेच ते असल्याने ते एकाच गोष्टीचे वाचक ठरावेत; पण अशा एकाकी अनुभवकक्षेच्या मर्यादेत रूपांतर घडवून आणणारी गोष्ट आणि रूपांतरित होणारी गोष्ट या दोहोंत भेद हा असतोच. जाणीव ही यातली पहिली पायरी, तर कल्पना ही दुसरी होय. तेव्हा, जाणिवेच्या प्रक्रियेमुळे संवेदनेला जे नवे रूप प्राप्त होते, तीच कल्पना होय.

कल्पना ही गोष्ट संवेदना आणि बुद्धी यांमधील अनुभवाचा एक स्वतंत्र स्तर ठरतो आणि जेथे वैचारिक जीवनाचा मानसिक अनुभवाशी संपर्क येतो, असा तो एक बिंदू असतो. या स्वरूपाची सूचना आठव्या प्रकरणाच्या शेवटी तशीच सोडून देण्यात आली होती; तिचे आता पुनर्विधान असे करता येईल : वेदनके ही आपण होऊन काही बुद्धीला साधने पुरवीत नसतात, तर जाणिवेच्या कार्यामुळे वेदनकांचे रूपांतर कल्पनाशक्तीच्या परिकल्पनांत घडून येते, त्याचेच ते फलित असते.

संवेदना आणि विचार या दोन संज्ञांमधील भेदाच्या आधारावर उभारलेल्या अनुभवाच्या संरचनेचे प्राथमिक वर्णन मी आठव्या प्रकरणात दिले आहे. ती माझी भूमिका आता मी मागे घेत आहे, असे वाटेल; तसेच या दोन संज्ञांमध्ये अनुभवाच्या मधल्या पातळीवरचे संबंध प्रस्थापित करून त्याच्याऐवजी मी तीन संज्ञांच्या स्तरांमधील भेद स्पष्ट करीत आहे, असे वाटेल. पण माझा तसा हेतू मुळीच नाही. जाणीव ही विचाराहून वेगळी अशी चीज नाही. ती स्वयमेव विचार असते. परंतु जिला अद्यापि बुद्धी ही संज्ञा लावता येणार नाही, अशी विचारांचीच ती एक पातळी असते. आठव्या प्रकरणात विचार या शब्दप्रयोगाद्वारे मी ज्या गोष्टीचे वर्णन केले, ती गोष्ट म्हणजे ज्यात अत्यंत व्यापक अर्थाने जाणिवेचाही अंतर्भाव होतो असा तो विचार नव्हता, तर अधिक संकुचित अर्थाने मूर्तिमंत विचार किंवा बुद्धीची प्रक्रियाच होती.

हे आता आपल्या ध्यानात येऊ शकेल. प्रस्तुत छेदकात हाच मुद्दा अधिक विकसित करण्याचा हेतू आहे.

बुद्धीचे कार्य हे संबंधांविषयी अंदाज बांधणे किंवा त्यांची रचना करणे, हे असते. आठव्या प्रकरणात स्पष्ट केल्याप्रमाणे या कार्याला मूलभूत आणि दुय्यम अशी दोन रूपे प्राप्त होतात. आठव्या प्रकरणात ज्यांना संवेदना असे संबोधिण्यात आले, त्यांच्यातील संबंधांचा अंदाज बांधणे हे बुद्धीचे मूलभूत स्तरावरील कार्य असते. हे म्हणणे अचूक नव्हते, हे आपणास आता कळून चुकले आहे. आता मी ज्यांना संस्कार [वा ठसे] म्हणून म्हणत आहे, त्या विशुद्ध मानसिक अनुभवांच्या ओबडधोबड संवेदना नव्हेत, तर जाणिवेने नियंत्रित केलेल्या व म्हणून परिकल्पनांत रूपांतरित झालेल्या संवेदना असतात. बुद्धी ही आपल्या दुय्यम कार्याच्या बळावर मूलभूत बौद्धिकीकरणाच्या कृतीमधील संबंधांचा अंदाज बांधीत असते किंवा अशा कृतींत आपण ज्यांचा विचार करीत असतो, त्यांच्यातील संबंधाविषयी अंदाज बांधीत असते.

जाणीव ही विचाराची क्रिया आहे. त्या क्रियेशिवाय आपल्या मूलभूत रूपात बुद्धी ज्या संबंधांची नेमकी नोंद घेऊ शकते किंवा ज्या संबंधांची रचना करू शकते, अशा संबंधांना आपल्याला संज्ञा उपलब्ध झाल्या नसत्या. तेव्हा, सर्वस्वी मूलभूत आणि मौलिक स्वरूपामधील विचार म्हणजे जाणीव होय.

विचार या नात्याने, विचाराच्या ठायी स्वयमेव वसणारी द्विध्रुवात्मकता त्याच्या ठायी असणारच. प्रस्तुत विचाराची क्रिया अशी असते की ती चांगल्या वा वाईट अशा दोन्ही तऱ्हांनी करता येणे शक्य असते. त्या क्रियेकडून जो विचार केला जातो तो खरा किंवा खोटा कसाही असू शकेल. पण हे म्हणणे विरोधाभासात्मक वाटते; कारण वस्तूवस्तूंतील परस्परसंबंधांशी त्या प्रक्रियेला कर्तव्य नसते, तसेच संकल्पनांच्या वा सामान्यीकरणाच्या परिभाषेत ती विचार करीत असल्याने, ज्याप्रमाणे बुद्धीकडून चुकीच्या संकल्पनांशी संदर्भ जोडला जाऊन प्रमाद घडून येतो, त्याप्रमाणे विचाराकडून तो घडून येत नाही. उदाहरणार्थ, समोर मांजर पाहत असताना 'हा कुत्रा आहे' असा कोणी विचार करणार नाही. वर म्हटल्याप्रमाणे, आपण जो विचार करतो तो अभिव्यक्त करणारा वाक्प्रयोग 'मला असे वाटते' या धर्तीचा असेल. मग असे विधान खोटे ठरण्याच्या दृष्टीने अक्षमच वाटावे. तसे झाल्यास जाणीव ही गोष्ट चुकीची ठरण्यास अक्षम असणारी व विचाररूपात अस्तित्व असणारी एक विशेषाधिकारयुक्त अशी चीज ठरेल आणि मग एकंदरीत जाणीव ही मुद्दलातच विचाररूपी असण्याची शक्यता नाही, हाच इत्यर्थ निघेल.

परंतु 'मला असे वाटते' या विधानात द्विध्रुवात्मकता अनुस्यूत असतेच. याच्या विरुद्धार्थी विधान 'मला जे वाटते, ते असे नाही' असे असेल. पहिल्याचे अस्तित्वही

ठासून प्रतिपादन करणे म्हणजे हे दुसरे विरुद्धार्थी विधान नाकारणेच होय. प्रत्यक्षात जाणिवेकडून जरी कधीच चूक घडत नसली, तर ही चूक नाकारणे हा सर्व प्रकारच्या विचाराचा समानधर्म आहे, आणि हाच गुणधर्म जाणिवेच्या ठायी असू शकतो. खरीखुरी जाणीव म्हणजे आपल्या संवेदनांचा स्वत:शी दिलेला कबुलीजबाब होय. आपल्या नव्हेत म्हणून संवेदना नाकारणे याचा अर्थ त्या संवेदनांपैकी एका संवेदनेविषयी 'सदर संवेदना माझी नव्हे' असा विचार करणे होय; हिलाच खोटी जाणीव म्हणता येईल.

अवधान दिलेला आणि अवधान न दिलेला ऐंद्रिय-भावनात्मक अनुभव अशा विभागणीमध्ये, तसेच अवधान दिलेला अनुभव हा 'माझा' असल्याच्या स्वीकृतीमध्ये, अशा प्रकारच्या अस्वीकृतीची शक्यता अनुस्यूत असतेच. अशा पद्धतीने एखाद्या संवेदनेची स्वीकृती झाल्यास त्या विहित संवेदनेचे रूपांतर संस्कारातून परिकल्पनेत घडून येते आणि जाणिवेचा तिच्यावर पगडा बसतो वा जाणीव तिला माणसाळविते. ती जर आपली म्हणून स्वीकारली नाही, तर ती विभाजकरेषेच्या पलीकडे राहते आणि तिच्याकडे अवधान दिले जात नाही किंवा दुर्लक्ष होते. परंतु तेथे तिसराही एक पर्याय संभवतो. स्वीकृतीची क्रिया अपूर्ण राहिल्याने निष्फळही ठरू शकते. स्वीकृतीचा प्रयत्न झालेला असूनही तो अयशस्वी ठरलेला असू शकेल. एखादा जंगली हिंस्र प्राणी माणसाळवण्याच्या आशेने घरात आणावा आणि मग त्याने दंश केला की आपली सहनशक्ती संपून त्याला सोडून देण्याची पाळी यावी, तसाच काहीसा हा प्रकार आहे. मैत्रीसाठी म्हणून ज्याला आपण घरात आणलेले असते, तोच शत्रू बनतो!

या उपमेच्या दर्शनी मूल्यासाठी मी खरोखर रोख रक्कम मोजण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. प्रथमत: एखाद्या संवेदनेकडे आपण अवधान देतो किंवा तिच्याविषयी आपणास भान होते आणि मग आपण जी स्वीकृती दर्शविली, त्याचाच आपल्याला धसका बसतो. संस्कार या नात्याने संवेदना ही काहीतरी एक भयावह गोष्ट असते असे नव्हे, तर आपण त्या संवेदनेचे रूपांतर ज्या परिकल्पनेत करतो, ती परिकल्पना मात्र भयावह ठरत असते. तिच्यावर प्रभुत्व मिळविण्याचा मार्गच दिसत नाही आणि प्रयत्न चालू ठेवण्यापासून आपण परावृत्त होतो. परिणामी आपण याचा नाद सोडतो आणि आपले अवधान एखाद्या कमी भयप्रद गोष्टीकडे वळवितो. याला मी जाणिवेचे 'भ्रष्टीकरण' असे म्हणतो; कारण जाणीव आपले उद्दिष्ट पार पाडीत असता, जाणीव स्वत:चे भ्रष्टीकरण होऊ देत असते; महत्त्वाच्या कार्यावरून आपले लक्ष विचलित होऊ देणे आणि दुसऱ्याच एखाद्या सुलभ कार्यात गुंतून जाणे, असे या भ्रष्टीकरणाचे स्वरूप असते. ती काही केवळ संभाव्य गोष्ट राहिलेली नसून अगदी सर्वसामान्य स्वरूपाची वस्तुस्थिती झालेली आहे. आपण बालकाच्या उदाहरणाकडे परत वळूया.

रागाच्या भरात आपोआप ते बालक आक्रस्ताळी रडारड करीत असते आणि त्याला आत्मभान होऊन सदर रागाची संवेदना आपलीच होती, अशी त्याला ओळख पटते. या नव्या अवस्थेचा यथायोग्य रीतीने विकास होत गेल्यास ते बालक आपल्या रागावर काबू मिळवू शकते. मात्र रागाच्या पगड्यातून स्वत:ची सुटका करून घेणे एवढीच त्याची इच्छा असेल, तर त्याचे दोन मार्ग संभवतात : एक तर खाजकुयलीला टाळायचे, नाहीतर तिच्यावर काबू तरी मिळवायचा. पहिल्या तऱ्हेने दुसऱ्या एखाद्या प्रकारच्या संवेदनेकडे अवधान पुरवून एका संवेदनेच्या पकडीतून आपण सुटका करून घेत असतो. बालकाचे अवधान रागाकडून अन्यत्र वेधले जाते आणि आक्रस्ताळी रडारड थांबते. दुसऱ्या तऱ्हेने, ज्या संवेदनेचा पगडा आपणावर बसेल, अशी भीती वाटत असते, त्या संवेदनेच्या ठायी अवधान केंद्रित करून तिचे वर्चस्व टाळायचे आणि अशा रीतीने तिच्यावर काबू मिळवायला शिकायचे असते.

मूर्ख आईवडील किंवा दाई अथवा स्वत:चाच काही घोटाळा यांपैकी कोणतेही कारण असो, ज्या संवेदनेवरून अन्यत्र अवधान वळविले जाते, त्या अवधानात मात्र सर्वस्वी खंड पडलेला असतो असे नाही; जाणीव ही संवेदनेकडे दुर्लक्ष करीत नसते, तर ती आपली नव्हे हे मात्र दर्शविते. या अस्वीकृत अनुभवाचा इतरांवर अध्यारोप करून आपण आत्मवंचनेची कमान लवकरच वर चढवीत नेण्यास शिकू लागतो. नाश्त्यासाठी आपण रागाच्या भरातच येतो, वातावरणातील उघड दिसून येणारी कटुता आपल्यामुळेच आलेली आहे, हे आपण अमान्य करतो आणि आपल्यामुळे साऱ्या कुटुंबाला अशा विरोधी ताणतणावांचे दु:ख सोसावे लागत असल्याने मग मात्र खिन्न होऊन बसतो.

ही द्विध्रुवात्मकता विचाराचे एक रूप म्हणून जाणिवेच्याच ठायी वसत असते आणि मग ती ज्या कल्पना रचित असते त्यांनाही तिची बाधा होते. जेव्हा जाणीव भ्रष्ट होऊ लागते, तेव्हा त्या भ्रष्टीकरणात कल्पनासुद्धा सहभागी असते. निव्वळ कल्पना करण्यात, मग ती कल्पना कशाची का असेना, भ्रष्टीकरण असू शकत नाही; कल्पना ही माझ्या ऐंद्रिय भावनात्मक अनुभवाचा असा एक घटक असते की, ज्याच्यावर मी माझे अवधान केंद्रित करीत असतो आणि कल्पनेला परिकल्पनेच्या रूपाने स्थैर्य आणि टिकाऊपणा प्राप्त करून देत असतो. अशा प्रकारच्या वागणुकीचा आधार नसणारा एकही घटक माझ्या अनुभवाच्या ठायी असत नाही, म्हणून कल्पना ही कल्पना या नात्याने कधीच भ्रष्ट असत नाही. परंतु जेव्हा जेव्हा जाणीव आपल्या अनुभवाच्या एखाद्या घटकाला, हा आपला नव्हे म्हणून नाकारते, तेव्हा ज्यावर अवधान केंद्रित झालेले असते, असा जो अन्य घटक असतो आणि जाणीव ज्याच्यावर हक्क सांगत असते, ते तिचे हक्क सांगणे पोकळ ठरते. जाणीव हक्क सांगते,

त्याप्रमाणे खरोखरीच तो हक्क तिचाच असतो. 'मला वाटत आहे ते हे' असे म्हणण्यात जाणीव खरे तेच सांगत असते. परंतु नाकारलेला घटक आणि 'मला वाटत नाही, ते हे' असे त्या घटकाचे सहसंबंधी विधान सदर सत्याच्या ठायी प्रमाद निर्माण करीत असते. स्वत:च्या अनुभवाचे रेखाटले गेलेले चित्र हे निवडीच्या चाळणीतून सिद्ध झालेले असते, एवढेच नव्हे तर ते (तसे पाहता खरेच असले तरी) काटछाट केलेले असल्याने किंवा चाळणी लावलेले असल्याने खोटेही ठरते.

जाणिवेच्या ह्या भ्रष्टीकरणाचे वर्णन मनोवैज्ञानिकांनी आपल्यापरीने आधीच करून ठेवलेले आहे. अनुभवांच्या या अस्वीकृतीला ते दमन असे नाव देतात, तर ते दुसऱ्यांच्या नावावर खपविण्याला प्रक्षेपण म्हणतात; मूलत: एकजिनसी स्वरूपाच्या अनुभवांचे असे जे एकत्रीकरण होते, त्याला (अस्वीकृती पद्धतशीर रीतीने होत असली तर तो अनुभव मूलत: एकजिनसी असू शकेल.) विघटन म्हणतात आणि काटछाट करून झाल्यावर उरलेला अनुभव जो स्वत:चा म्हणून स्वीकृत करून त्यावर जी उभारणी केली जाते तिला दिवास्वप्न-रचना म्हणतात. जाणिवेच्या अशा भ्रष्टीकरणाची सवय जडली आणि माणूस रुग्ण झाला, तर त्याचे किती घातक परिणाम घडून येतात, हेही त्यांनी दाखवून दिलेले आहे. स्पिनोझाने अन्य कोणाहीपेक्षा सत्यपूर्ण जाणिवेची संकल्पना आणि निकोप मानसिक जीवनाचा पाया म्हणून असणारे तिचे महत्त्व पुढे मांडून हाच धडा बऱ्याच वर्षांपूर्वी शिकविला होता. स्पिनोझापुढे एक नैतिक प्रश्न होता : संवेदनांच्या ओझ्याखाली दडपला गेलेला माणूस हा त्यांच्यावर प्रभुत्व मिळवून स्वत:च्या जीवनाचा नियंता कसा होईल, अर्थात माणूस सतत अकर्ता म्हणजे ज्याच्यावर गोष्टी घडवल्या जातात असा असण्याऐवजी सतत क्रियाशील म्हणजे गोष्टी घडविणारा कसा होईल? याबाबतीत त्याने दिलेले उत्तर विलक्षण साधे आहे. ज्या क्षणी वासनेविषयीच्या आपल्या कल्पना स्पष्ट होतात, त्या क्षणी वासना ही मुळी वासनाच राहत नसते. (*एथिक्स* भा. ५, विधेय ३). ज्या क्षणी आपल्या ठायी वासनेविषयी सुस्पष्ट आणि पृथगात्म परिकल्पना रूप घेते, त्याच क्षणी तिचे वासना म्हणून अस्तित्व संपुष्टात येते.

असत्याचे म्हणून जे प्रकार सामान्यत: ओळखले जात असतात, त्यांपैकी कोणत्याच प्रकारात भ्रष्ट जाणिवेचे असत्य मोडण्याजोगे नाही. असत्याचे आपण दोन प्रकार करतो : चुका आणि खोटेपणा. अनुभव ज्या वेळी बौद्धिक पातळीपर्यंत पोचतो, तेव्हा हा भेद वैध मानता येतो. सत्याचा अपलाप वेगळा आणि प्रामाणिकपणे घडलेली चूक वेगळी. पण जाणिवेच्या पातळीवर या उभयतांमधील भेदाचे अस्तित्वच नसते. अस्तित्वात असतो तो म्हणजे असत्याचा मूळ जीवांश. या जीवांशातून विकसित होत होत असत्ये वाढत असतात. असत्यपूर्ण जाणीव ही स्वत:च्या अनुभवातील काही

घटकांचा जेव्हा अस्वीकार करते, तेव्हा ती काही प्रामाणिकपणे चूक करीत नसते; कारण तेथे तिचा विश्वास अनाठायी नसतो. ज्या गोष्टीला तोंड देणे तिचे कर्तव्य असते, त्या गोष्टीबाबतच ती अंगचोरपणा करीत असते. मात्र तेथे सत्यापलाप नसतो. कारण स्वत:ला माहीत असणारे एखादे सत्य ती लपविते आहे, अशी गोष्ट तेथे नसते. ती स्वत:शीच फसवणूक करीत आहे, असे विरोधाभास म्हणून आपणास म्हणणे शक्य आहे. परंतु एक बुद्धी आणि दुसरी बुद्धी यामध्ये जे काही घडू शकेल, त्या साम्यसंबंधावर आधारलेल्या एकमेव जाणिवेमध्ये जे काही घडून येत असते, त्याचे स्पष्टीकरण करण्याचा तो एक ओबडधोबड प्रयत्न असतो.[७]

भ्रष्ट जाणिवेची ही स्थिती म्हणजे नुसते असत्याचे उदाहरण नसून ते एक पापाचे उदाहरण आहे. त्याच्या उगमस्थानाच्या बाबतीत मनोविश्लेषकांकडून जे विशेष सूक्ष्म संशोधन केले गेले आहे, ते आधुनिक विज्ञानक्षेत्रातील महत्त्वपूर्ण आणि उल्लेखनीय अशा दिशांपैकी एक आहे. देकार्तप्रणीत गणिती भौतिकविज्ञानाच्या 'वैश्विक विज्ञाना'साठी तयार केलेल्या प्रकल्पाचे जे नाते सापेक्षतावादी भौतिकविज्ञानानुसार होणाऱ्या तपशीलवार संशोधनाशी आहे, त्याच प्रकारचे नाते मानसिक आरोग्याची स्पिनोझाप्रणीत सामान्य तत्त्वे आणि मनोविश्लेषणातील ही नवी दिशा यांमध्ये आहे.

आता आपण ज्याप्रमाणे असत्य गोष्टींची विभागणी चुका आणि खोटेपणा अशी करतो, त्याप्रमाणे आपण पापांची विभागणीही करीत असतो : माणसाला सहन करावी लागतात ती आणि तो स्वत:च जी करतो ती, अशी ही विभागणी असते. जेथे माणसाच्या आजूबाजूच्या परिस्थितीशी असणाऱ्या त्यांच्या संबंधांऐवजी त्याच्या स्वत:च्या शारीरिक वा मानसिक परिस्थितीवर ह्या विभागणीचा परिणाम घडून येतो, त्या वेळी ही विभागणी रुग्णता आणि बदकर्म अशी होते.

भ्रष्ट जाणिवेची लक्षणे आणि परिणाम या सदरांखाली यातली कोणतीही गोष्ट मोडत नाही. या गोष्टी चपखलपणे काही अपराध किंवा दुर्गुण ठरणार नाहीत, कारण त्यांना जो बळी पडतो, त्याने स्वेच्छेने काही आपली गुंतवणूक करून घेतलेली नसते. आणि त्याने आपले आचरण सुधारले तरीही त्यापासून त्याचा बचाव शक्य नसतो. त्या गोष्टींना नेमके रोग असेही अभिधान लावता येणार नाही; कारण कार्यात्मक अव्यवस्था निर्माण झाल्याने किंवा विरोधी शक्तींच्या दडपणामुळे होणाऱ्या छळणुकीमुळे त्या घडलेल्या नसतात; तर आपण स्वत:च आपली जी अव्यवस्था करून घेतलेली असते, त्यामुळे त्या घडलेल्या असतात. रोगाशी तुलना करून पाहिल्यास त्या दुर्गुणासारख्या अधिक वाटतात आणि दुर्गुणाशी तुलना केल्यास त्या रोगासारख्याच अधिक वाटतात.

खरे पाहता, या गोष्टी म्हणजे एक प्रकारचे केवळ पाप किंवा निखळ पाप, स्वयमेव

पाप; यांच्या बाबतीत, पाप भोगावे लागणे वा दुर्दैव, आणि पाप करणे वा दुष्टपणा असा भेदच आतापर्यंत निर्माण झालेला नसतो. या गोष्टींचे अस्तित्व माणसाच्या ठायी असल्याने जो छळ तो भोगतो तो त्याच्या दुर्दैवामुळे की त्याच्या अंगच्या दुर्गुणामुळे, असा प्रश्नच याबाबत उद्भवत नाही. या उभय पर्यायांमध्ये गर्भित असलेल्या परिस्थितीपेक्षा त्याची स्थिती अधिक खडतर असते. एखादा दुर्दैवी माणूस चारित्र्याचा सच्चा असेल, तर एखादा दुष्ट माणूस नशिबाचा सिकंदर असेल. ज्या माणसाची जाणीवच भ्रष्ट झालेली असते, त्याच्याबाबतीत बाह्य किंवा आंतर असा कसलाच उतारा नसतो. भ्रष्टाचाराचा पगडा त्याच्यावर जेवढ्या प्रमाणात बसलेला असेल, तेवढ्या प्रमाणात तो नष्टात्माच असतो; त्याच्याबाबतीत नरकपुरी ही कल्पितकथा नसते. मनोविश्लेषकांना त्याची सुटका करण्याचे काही उपाय सापडलेले असोत वा नसोत, तुलनेने ज्या लोकांमध्ये पापाचा प्रादुर्भाव कमी वाढीस लागलेला असेल, अशांच्या बाबतीतले मनोविश्लेषकांचे प्रयत्नसुद्धा, काळ्याकुट्ट शक्तींबरोबरच्या मानवाच्या लढाईच्या इतिहासातील उपक्रम म्हणून फार महत्त्वाचे स्थान पटकावतात

१०.८. सारांश

येथे आपण अशा एका टप्प्याशी आलो आहोत की, आपल्या युक्तिवादाची फलश्रुती म्हणून कल्पनेविषयीचा सर्वसामान्य सिद्धान्त सारांशरूपाने मांडणे आता शक्य आहे. सर्व विचारामध्ये संवेदना पूर्वानुमानित असतेच; आणि ज्या विधानांद्वारे आपल्या विचाराची फलिते व्यक्त केली जातात, ती पुढील दोहोंपैकी कोणत्या तरी एका प्रकारात मोडणारी असतात : एक तर ती विधाने संवेदनांसंबंधीची असतात आणि त्या वेळी त्यांना अनुभवनिष्ठ म्हटले जाते, किंवा दुसरे म्हणजे ती विधाने विचाराच्या प्रत्यक्ष प्रक्रियेसंबंधीची असतात आणि मग त्या वेळी त्यांना अनुभवपूर्व म्हटले जाते. येथे 'विचारा'चा अर्थ बुद्धी असतो आणि 'संवेदने'चा अर्थ प्रत्यक्ष संवेदना नसून 'कल्पना' असा असतो.

प्रत्यक्ष संवेदनेचे किंवा मानसिक अनुभवाचे स्वरूप दुहेरी असते; ती संवेदना आणि भावना अशी दोन्ही असते. आपण प्राधान्याने किंवा सर्वस्वी पहिल्या किंवा दुसऱ्या अंगावर आपले लक्ष्य केंद्रित करू शकतो; परंतु प्रत्यक्षात संवेदनेचा आपणास जो अनुभव येतो, त्यामध्ये या उभय पैलूंचे दृढ ऐक्य झालेले असते. प्रत्येक संवेदना ही ऐंद्रिय तशीच भावनारूपही असते. आता प्रत्यक्ष संवेदना हा एक असा अनुभव असतो की, ज्यामध्ये त्या त्या विशिष्ट वेळी आपल्याला जे भावत असते, त्या वेळच्या आपल्या संपूर्ण अवलोकनक्षेत्रावर त्या संवेदनेचा एकाधिकार चालत असतो.

आपल्याला जे भूतकाळी वाटले असेल, किंवा जे भविष्यकाळी वाटेल अथवा एखाद्या निराळ्या प्रकारच्या प्रसंगी जे वाटू शकेल, तसे काहीच आपल्यासमोर नसते. आणि शिवाय आपल्या दृष्टीने त्याला कसलाही अर्थ नसतो. अर्थात प्रत्यक्षात आपल्या दृष्टीने या गोष्टींना अर्थ जरूर असतो आणि त्यांच्याविषयी आपण काहीएक परिकल्पना निर्माण करू शकतो. आणि कधी कधी तर बहुतांशी यथार्थ ठरावी, अशीही ती जमते; परंतु त्याचे कारण म्हणजे संवेदना ग्रहण करण्याखेरीज अन्य गोष्टीही आपण करू शकतो, हे होय.

आता मला जे वाटते आणि भूतकाळात मला जे वाटत होते किंवा निराळ्या प्रसंगी जे काय वाटेल अशी माझी अपेक्षा असते, या दोन बाबतींत काहीएक प्रकारचा संबंध मी ठामपणे प्रतिपादन करू शकलो, तर माझे ते प्रतिपादन करणे केवळ संवेदनेवर आधारलेले असू शकणार नाही. केवळ संवेदनेने आता मला जे वाटत आहे, ते सांगितले, तरी संबंधविषयक दुसऱ्या संज्ञेची ओळख ती पटवू शकणार नाही. आणि म्हणून ज्यांची व्यवस्था कुटुंबाप्रमाणे किंवा तत्सम गोष्टींप्रमाणे वर्णिली जाते, असे तथाकथित प्रदत्त इंद्रियविषय या काही आपल्या अनुभवाला येणाऱ्या खऱ्याखुऱ्या संवेदना नसतात किंवा भावनात्मक आवेगानिशी आलेली ती वेदनकेही नसतात. ज्यांच्या भावनात्मक आवेगाचे निर्बीजीकरण झालेले आहे, अशा प्रकारच्या संवेदनांतील ऐंद्रिय घटकही ते नसतात. ते काहीतरी अगदी निराळेच असतात. तरीही पुढे पहा : आता मला काय भावत आहे, हे केवळ संवेदना मला सांगू शकत नाही. मला जाणवणाऱ्या संवेदनेच्या प्रकृतीचे वर्णन मला स्वत:ला करता यावे म्हणून मी जर त्या वेळच्या संवेदनेवर अवधान केंद्रित करण्याचा प्रयत्न करू लागलो, तर मी तसे करण्याआधीच त्या संवेदनेत फरक झालेला असेल. दुसरा पर्याय स्वीकारल्यास मात्र हे साधण्यात मी यशस्वी होईन. (आणि या बाबतीत आपण नक्कीच यशस्वी होत असतो हे स्पष्ट आहे. अन्य संवेदनेसंबंधी मागे ज्या गोष्टी सांगितल्या आहेत, त्यांचे ज्ञान करून घेणे आपणास शक्य झाले नसते.) ज्या संवेदनेवर मी अवधान देत असेन, ती कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे स्थिरत्व पावलेली किंवा सातत्य लाभलेली असायला हवी. म्हणजे केवळ संवेदना म्हणून तिचे जे अस्तित्व असते ते स्थगित होऊन तिने एका नव्या स्थितीत प्रवेश केला पाहिजे, असा याचा अर्थ आहे.

आता अवधान देण्याच्या कृतीआधीच्या एखाद्या प्रक्रियेद्वारे आपण या नव्या अवस्थेप्रत पोचलेले असतो, असेही नाही. अवधानाच्या प्रत्यक्ष कृतीनेच आपण त्या अवस्थेप्रत पोचत असतो. अवधान किंवा जागृतता ही अशा तऱ्हेची कृती असते की, नुसती संवेदना किंवा संवेदनेच्या आधीचे आपण मानलेले एखादे गृहीतक याहून ती अगदी वेगळ्या जातीची असते. विशिष्ट क्षणीच्या संवेदना किंवा भावना यांनीच संपूर्ण

आलोकक्षेत्र व्यापून जाण्याऐवजी भावनात्मक प्रक्रिया म्हणून या गोष्टींसंबंधात जे आत्मभान येते, तीच यातली सारभूत महत्त्वाची गोष्ट होय. तात्त्विकदृष्ट्या विचार केल्यास ही नवी कृती म्हणजे आलोकक्षेत्राचा विस्तारच होय. आता त्यामध्ये संवेदनेच्या प्रक्रियेबरोबर भावलेली गोष्टसुद्धा अंतर्भूत झालेली असते. व्यावहारिकदृष्ट्या पाहिल्यास ही कृती म्हणजे आपल्या संवेदनेचे स्वामी आपणच आहोत, याचे ठाम तऱ्हेचे प्रतिपादनच होय. या आत्मनिश्चयी विधानाद्वारे आपण आपल्या संवेदनांवर हुकमत गाजवतो : यानंतर ते अनुभव आपणावर आपल्या नकळत प्रभुत्व गाजविणारे राहत नाहीत; उलट ते अनुभव असे बनतात की, ज्यांच्यामध्ये स्वतःची एक कृती म्हणून आपण त्यांना अनुभवू शकतो. आपणावर त्यांची जी पाशवी हुकमत चालू राहायची त्याऐवजी आपली हुकमतच त्यांच्यावर चालू होते : एकीकडे त्यांना आमनेसामने तोंड देण्यास आपण इतके कटिबद्ध होऊ शकतो की ज्यामुळे त्यांचे आपल्या वर्तनावर आता अनिर्बंध नियंत्रण चालू राहू शकत नाही, आणि दुसऱ्या बाजूने त्यांचे अस्तित्व आपल्या इच्छेप्रमाणे आपण लांबवू शकतो किंवा त्यांना स्वेच्छेनुसार आवाहन करू शकतो. अशा प्रकारे इंद्रियविषयाचे संस्कार म्हणून त्यांचे अस्तित्व राहण्याऐवजी त्या संवेदना कल्पनाशक्तीजन्य अशा परिकल्पना बनतात.

या नव्या क्षमतेनुसार संवेदनांचा आपल्यावरील पगडा कमी कमी होत असताना आणि आपल्या इच्छाशक्तीच्या हुकमतीचे ताबेदार बनत असताना अद्यापही त्या संवेदनाच असतात, अगदी पूर्वीच्या जातीच्याच संवेदना असतात. मात्र केवळ संवेदना म्हणून असणारे त्यांचे अस्तित्व संपलेले असते आणि ज्यांना आपण कल्पना म्हणून संबोधितो, त्यांचे स्वरूप त्यांना प्राप्त झालेले असते. एका दृष्टीने विचार केल्यास कल्पना या संवेदनांहून भिन्न नसतात : ज्यांची आपण कल्पना करीत असतो, त्या जातीच्या (रंग, वगैरे) त्या गोष्टी असतात. आणि केवळ संवेदनेच्या रूपाने त्या आपल्यासमोर दत्त म्हणून पुढे येत असतात. दुसऱ्या दृष्टिकोणातून विचार केल्यास ती गोष्ट म्हणजे वर वर्णन केल्याप्रमाणे एक अगदी भिन्न स्वरूपाची अर्थात माणसाळून टाकल्यासारखी सौम्य व घरेलू अशी चीज ठरेल. तिला माणसाळवणारी क्रिया म्हणजे जाणीव होय आणि जाणीव हा एक प्रकारचा विचारच असतो.

विशेषकरून तो विचार संवेदनेला किंवा केवळ संवेदनेला अगदी निकटवर्ती ठरावा अशा जातीचा असतो. विचाराचा पुढील विकास हा या गोष्टीवरच आधारलेला असतो आणि संवेदनेच्या अर्धकच्च्या स्वरूपात त्याचा व्यापार चाललेला नसून कल्पनेत रूपांतरित झालेली संवेदना या नात्यानेच तो चाललेला असतो.[८] संवेदनेतील परस्पर-सादृश्य आणि भिन्नता याविषयी विचार करण्यासाठी वर्गसंकल्पनेत त्याचे वर्गीकरण वा गटबंधन न करता त्याची वर्गवारी अन्य प्रकारांमध्ये करावी; कालक्रममालिकेत

त्याची योजना झालेली आहे अशी किंवा तत्सम काहीतरी कल्पना करावी. पण चिंतनविषय बनलेल्या हरेक संवेदनेकडे प्रथम अवधान दिले पाहिजे. तिचा स्वतःचा म्हणून काहीएक स्वभाव असतो, ही गोष्ट सतत मनःचक्षूंसमोर बाळगिली पाहिजे, ही यातली पहिली आवश्यक अट आहे आणि यातूनच संवेदनेचे कल्पनेत रूपांतर घडून येत असते.

खुद्द जाणीव यांपैकी कोणतीच गोष्ट स्वतः करीत नसते. ती फक्त पाया तयार करते; आता आणि येथे अशा स्वरूपाची जी संवेदना मला मिळत असते, तिच्याकडे अवधान देण्याशिवाय वेगळे असे ती काहीच करीत नाही. वर्तमान संवेदनेकडे अवधान देण्याने ती त्याचे सातत्य टिकविते. अर्थात, त्यामुळे संवेदनेला आपल्यात नवे परिवर्तन होण्याची किंमत मोजावी लागते. ती आता निखळ किंवा अर्धकच्ची संवेदना (संस्कार) राहिलेली नसते, तर माणसाळलेली संवेदना अथवा कल्पना (परिकल्पना) बनलेली असते. परंतु परिकल्पनांची एकमेकींशी तुलना करण्याचे काम मात्र जाणीव करीत नसते. समजा, एखाद्या परिकल्पनेचा असा आस्वाद घेत असतानाच दुसऱ्या परिकल्पनेला मी बोलावून घेत आहे; मात्र ती नवी परिकल्पना जुन्या परिकल्पनेच्या पंक्तीला मी बसवीत नाही, म्हणजे ज्यात काहीएक संबंध हेरता येईल, असे दोन भिन्न अनुभव म्हणून त्या परिकल्पनांकडे मी पाहत नाही. या दोन परिकल्पनांच्या मुशीतून एकच परिकल्पना सिद्ध होते. ही नवी परिकल्पना जुन्या परिकल्पनेच्या रंगरूपात खास बदल घडून अवतरत असते. अथवा जुन्या परिकल्पनेला मुरडून घेतलेली असते. अशा प्रकारे कल्पना ही संवेदनेशी सदृश ठरत असते. कल्पनेचा विषय हा ज्यामध्ये परस्परसंबंधित अशा संज्ञांची अनेकता आहे, असा कधीच असत नाही, या दृष्टीने संवेदनेशी ती सदृश असते. उलट ती एक अविभाज्य अशी एकपिंडी वस्तू असते : केवळ इथे आणि आता असणारी वस्तू. भूत-भविष्य, संभाव्य-गृहीत, यांसारख्या संकल्पना संवेदनेच्या संदर्भात जेवढ्या अर्थशून्य असतात, तेवढ्याच त्या कल्पनेच्या संदर्भातही असतात. विचाराच्या विकासासमवेत दृग्गोचर होणाऱ्या अशा त्या संकल्पना असतात.

म्हणून ज्या वेळी कल्पना ही स्वेच्छेनुसार संवेदनांना आवाहन करू शकते, असे म्हटले जाते, तेव्हा त्याचा अर्थ असा नसतो की, मी कल्पना करतो त्या वेळी प्रथम संवेदनेच्या परिकल्पनेचे रूप मी सिद्ध करतो आणि त्या नंतर प्रत्यक्ष संवेदना जणू मी समोर बोलावून घेतो. इतकेच नव्हे, तर विविध संवेदनांचे आभासमय कल्पनाजालाच्या पातळीवर मी निरीक्षण करू शकेन व त्याचे आस्वादन करू शकेन, तसेच मला आवडणारी तेवढीच संवेदना निर्माण करण्याचे निवडीचे स्वातंत्र्य मला असेल, असे घडणे त्याहूनही अशक्य आहे. एखाद्या संवेदनेच्या परिकल्पनेचे रूप

सिद्ध करणे म्हणजे ती संवेदना कल्पनेच्या पातळीवर आधीच अनुभवणे होय. अशा प्रकारे कल्पना ही आंधळी असते; म्हणजे असे की, आगाऊ कार्यवाहीच्या प्रयोजनाच्या दृष्टीने स्वत:च्या फलितांचा पूर्वअंदाज बांधणे तिला अशक्य असते तिला जे स्वातंत्र्य उपभोगता येते, ते एखाद्या योजनेची प्रत्यक्ष कार्यवाही करण्याचे स्वातंत्र्य असत नाही किंवा संभाव्य अशा पर्यायी योजनांमध्ये निवड करण्याचेही स्वातंत्र्य तिला नसते. ह्या प्रगतिशील घटना पुढच्या टप्प्यावरच्या आहेत.

बरोबर आणि चूक यांमधील भेद हासुद्धा पुढच्या टप्प्यावरचाच होय, म्हणजे वस्तूवस्तूंमधील परस्परसंबंधातील सत्य आणि असत्य या स्वरूपाचे भेद हाही पुढचाच टप्पा होय. परंतु हा भेदाभेद जाणिवेला आणि म्हणून कल्पनेला लागू होतो असा एक खास मार्ग आहे. जाणीव ही संपूर्ण ऐंद्रिय-भावनात्मक क्षेत्राच्या एका भागापेक्षा अधिक भागाकडे कधीही अवधान देऊ शकत नाही; परंतु स्वत:च्या अधिकारकक्षेतील म्हणून विशिष्ट भागापुरती ती जशी ओळख पटवून घेऊ शकते, तशीच ओळख पटवून घेण्यास ती नकारही देऊ शकते. दुसऱ्या पर्यायाच्या बाबतीत, काही विशिष्ट संवेदनांकडे दुर्लक्ष केले जात नाही, त्यांना स्वत:चे म्हणून मानले जात नाही; सबोध मन त्यांचे उत्तरदायित्व स्वीकारीत नाही आणि अशा रीतीने संवेदनांवर प्रभुत्व प्रस्थापित करण्याचे परिश्रम न घेता, त्यांच्या प्रभुत्वाखालून सुटका करून घेण्याचा प्रयत्न केला जातो. मनोवैज्ञानिक ज्याला दमन म्हणतात, त्याचे उगमस्थान अशी ही 'भ्रष्ट जाणीव' होय. तिच्या भ्रष्टपणात तिच्या कल्पनाही सहभागी असतात. भावविवश बनविलेल्या आणि काटछाट करून तयार केलेल्या अनुभवांची ती चित्रे म्हणजेच 'आभासिका' होत. स्पिनोझाप्रणीत 'आत्मीय' भावनांच्या अपर्याप्त परिकल्पना त्या ह्याच. अनुभवांच्या तथ्यांपासून दूर आसरा घेऊन ज्या संवेदनांच्या सामर्थ्याला आमनेसामने तोंड देण्यास मानवी मनाने पूर्वी नकार दिलेला असतो, त्यांच्याच स्वाधीन ते आता स्वत:ला करून घेते.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.२३१] मी प्रोफेसर जी. ई. मूर यांच्या मताचा तर्जुमा देत आहे : 'द नेचर ॲण्ड रिअलिटी अव् ऑबजिक्ट्स अव् पर्सेप्शन', *फिलसॉफिकल् स्टडीझ्,* पृ. ३१ व पुढे.

२. [पृ.२३२] प्रो. मूर, 'डिफेन्स अव् कॉमन सेन्स', *कण्टेंपररी ब्रिटिश फिलॉसफी,* खंड २, पृ. २२१-२२२.

३. [पृ.२३४] कॉंडिलॅक Traite des Sensations, I.II.s6. या म्हणण्याचा अर्थ पुढीलप्रमाणे होतो. अतिशय खडतर जलप्रवासानंतर मी जेव्हा भूमीवर पोहोचतो तेव्हा प्रवासात मी हिंदकळण्याचा जो अनुभव घेतला होता त्याच्या परिणामामुळे जणू भूईच धापा टाकीत आहे असे मला वाटू लागते; तेव्हा समुद्र खवळलेला होता याची मला असणारी स्मृती

म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून मला आता जी हिंदकळण्याची संवेदना होते तीच होय. तुळा: स्मृति-साहाय्यक भावनांचे सीमी याने दिलेले स्पष्टीकरण. (Die mnesmisc hen Empfindungen, 1909). या प्रकारचे भावप्रत्यय म्हणजे (ह्यूमच्या सुरात सूर मिळवून बोलायचे तर) ठसे होत; [एखाद्या विशिष्ट घटनेची] स्मृती ही एक परिकल्पनाच असते; आणि विशिष्ट स्मृतीचे स्वरूप अशा प्रकारे वर्णिता येते असा विश्वास बाळगणे हे परिकल्पनेला ठशाचाच एक विशिष्ट प्रकार मानण्याचे एक उदाहरण होय. ह्यूमकडे कानाडोळा करण्याचा आणखी एक मार्ग म्हणजे परिकल्पनेचा निर्देश करण्यासाठी आपण जो शब्द वापरतो त्या शब्दातच ती परिकल्पना बुडवून टाकायची आणि ह्यूम ज्यांना परिकल्पनांमधील संबंध म्हणतो त्यांना शब्दांमधील संबंध बनवून टाकायचे. काही तार्किक प्रत्यक्षार्थवादी मंडळीचा हा सिद्धान्त आहे; विधाने ही परिकल्पनांमधील संबंधांचे प्रतिपादन करतात असे ह्यूम मांडतो. तर ही मंडळी असे मानतात की विधाने ही प्रतीके म्हणजे शब्द विशिष्ट प्रकारे वापरण्याचा आपला जो निश्चय असतो त्याची केवळ नोंद करीत असतात. (ए. जे. एयर, *लँग्विज, ट्रुथ अँण्ड लॉजिक*) (१९३५), पृ.११)

४. [पृ.२३५] येथे 'मी संवेदना मिळणे' (perceive) ही ह्यूमप्रणीत संज्ञा प्रो. मूर यांच्याकडून घेतली आहे.

५. [मृ.२३८] 'ध्यानधारणात्मक चिंतन किंवा तत्सम अभ्यास यांचा कल्पनेवरील प्रभाव (उदाहरणार्थ, गणित) टाळून रोजचे जीनव किंवा साधी संभाषणे यांतूनच शरीर आणि आत्मा यांच्या मेलनाची कल्पना माणसाला शिकता येते. मी माझ्या अभ्यासात महत्त्वाचा नियम पाळतो, तो म्हणजे कल्पना कार्यक्षम राहावी (गणित), यासाठी चिंतनविचारात मी रोजचे अगदी कमीतकमी तास खर्च करतो आणि वर्षातील अगदी थोडेच तास अतिभौतिकी विचारांत गुंतवितो. माझ्या इंद्रियविषयांना विश्रांती मिळावी आणि मन:शांती लाभावी यावर माझा सारा भर असतो. ...यामुळेच तर निवृत्त होऊन मी शेतीवाडीकडे वळलो.' - राजकन्या एलिझाबेथला २८ जून १६४३ रोजी पाठविलेले पत्र.

६. [पृ.२३९] Suetonius, Claudius.

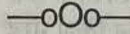
७. [पृ.२५४] मला असे वाटते की, असत्य जाणीव म्हणजे ती होय की, जिचा अर्थ प्लेटोने एका वाक्प्रचाराद्वारे व्यक्त केलेला आहे आणि दुर्दैवाने ज्याचे भाषांतर पुढीलप्रमाणे करण्यात आले आहे; 'आत्म्याच्या ठायी वसणारे असत्य' (*रिपब्लिक*, ३८२ ए-सी).

८. [पृ.२२७] तुळा, कांट, (*क्रिटीक ऑफ प्युअर रीझन*, ए, ७८, बी १०३, भाषांतर - एन्. के. स्मिथ, पृ.१२), जेथे कल्पनेचे वर्णन 'एक आंधळी तरी पण अपरिहार्य अशी' संवेदना आणि समजशक्ती यांच्या दरम्यानची क्रिया म्हणून केलेले असते. (की जिचा वस्तुत: अर्थ प्रत्यक्ष वेदनकांशी सहसंबंधी क्रिया असा होतो आणि जी आधुनिक प्रत्यक्षार्थवादातील आदर्श मानलेल्या प्रदत्त इंद्रियविषयांशी सहसंबंधी असत नाही.). आता हे तत्त्व ह्यूमप्रणीत आहे. म्हणजे त्यात ज्ञानाला संस्काराशी नव्हे, तर परिकल्पनांशी कर्तव्य असते; परंतु या ठिकाणी कांटने या मताचे सूचन केलेले असले, तरी त्याचा त्याने विकास केलेला नव्हता. पुढे 'स्किमॅटिझम ऑफ कॅटेगरीज' या अत्यंत महत्त्वाच्या (आणि म्हणूनच सर्वसाधारण लोकांच्या दृष्टीने गैरसमज ठरणाऱ्या) प्रकरणात मात्र ते त्याने विकसित केलेले आहे.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.२२८] स्कोलॅस्टिक लॅटिन : स्कोलॅस्टिक लॅटिन म्हणजे स्कोलॅस्टिक तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भात वापरली गेलेली लॅटिन भाषा. प्लेटो-ॲरिस्टॉटल यांचा बुद्धिवाद आणि ख्रिस्ती धर्मशास्त्रातील श्रद्धावाद यांचा मिलाफ करणारे स्कोलॅस्टिक तत्त्वज्ञान हे ११व्या शतकात युरोपात निर्माण झाले व त्याचा प्रसार मध्ययुगीन विद्यापीठांमधून झाला. श्रद्धेला बुद्धीचा पाया देण्याचा प्रयत्न या तत्त्वज्ञानात केलेला होता.

भा२. [पृ.२३४] काँडियॅक (१७१५-१७८०) : देकार्तला विरोध करणारा व लॉकच्या प्रभावाखाली आलेला फ्रेंच तत्त्वज्ञ. सर्व ज्ञान हे ऐंद्रिय अनुभवापासूनच प्राप्त होते, हे त्याच्या तत्त्वज्ञानाचे प्रमुख सूत्र होते.



११. भाषा

११.१. प्रतीक आणि अभिव्यक्ती

जाणिवेच्या पातळीवरील अनुभवाचे बाह्यांग म्हणून कल्पनेच्या साहाय्याने भाषा अस्तित्वात येते. याच ठिकाणी भाषेला तिची लक्षणे प्राप्त होतात आणि मग बुद्धीच्या गरजेनुसार स्वत: मिळतेजुळते घेऊन तिला मुरड (ही एक अशी प्रक्रिया की, नंतर आपणास जिची परीक्षा करावी लागणारच आहे) घातली तरी ती आपली लक्षणे सर्वस्वी कधीच गमावत नाही.

आपल्या मूळच्या अथवा स्वाभाविक अवस्थेत भाषा ही कल्पनात्मक किंवा अभिव्यंजक असते. तिला कल्पनात्मक म्हणणे म्हणजे ती काय आहे, सांगणे आणि तिला अभिव्यजंक म्हणणे म्हणजे ती काय करते, हे सांगणे होय. भावनाभिव्यक्ती हे जिचे प्रयोजन असते, ती क्रिया कल्पनात्मक असते. बौद्धिक भाषा म्हणजे बौद्धिकीकरण झालेली भाषा किंवा विचाराच्या अभिव्यक्तीसाठी मुरडून घेतलेली भाषा होय. एखाद्या विचाराची अभिव्यक्ती ही त्या विचारासमवेत असणाऱ्या भावनेच्या अभिव्यक्तीसहच घडून येत असते हे दाखवून देण्याचा प्रयत्न मी उपसहारात करणार आहे.

भाषेच्या या उभय प्रयोजनांतील भेद यापूर्वीच मांडला गेलेला आहे आणि त्या प्रकाराची पुनश्च गणती करण्याची गरज नाही.[१] तो सांगण्याचा एक मार्ग असा की खरीखुरी भाषा प्रतीकवाद या दोहोंत असणारा भेद दर्शविणे. (ग्रीक शब्दाच्या मूळ संकेतानुसार) प्रतीक ही एक अशी वस्तू असते की, जिच्याबाबत एक करार ठरलेला असतो आणि त्यांच्या वैधतेला विशिष्ट प्रयोजनाच्या दृष्टीने संबंधित पक्षांनी मान्यता दिलेली असते. परंतु भाषेतील बौद्धिकीकरण झालेल्या शब्दांना आपापला अर्थ कसा प्राप्त होतो, याचे हे एक बऱ्यापैकी वर्णन म्हणता येईल आणि शब्दांचे ज्या मर्यादेपर्यंत बौद्धिकीकरण झालेले असेल, त्या मर्यादेपर्यंतच हे वर्णन लागू पडेल; प्रत्यक्षात ही मर्यादा फार दूरचा टप्पा गाठणारी क्वचितच असते. तरीसुद्धा प्रत्यक्ष भाषेचे हे खरेखुरे वर्णन होणार नाही. कारण एखाद्या विशिष्ट शब्दाचा अर्थ एखाद्या मानवी कराराने निर्धारित केला गेला, असे म्हटल्यास जिच्यामध्ये करार घडतो अशी काहीएक पूर्वचर्चा

अनुस्यूत ठरते. वादविषयक मुद्द्याचे प्रतिपादन करण्याची क्षमता भाषेत असल्याशिवाय म्हणजे तिचे अस्तित्त्व आधीच असल्याशिवाय अशी पूर्वचर्चा संभवतच नाही.

तेव्हा प्रतीकवाद किंवा बौद्धिकीकरणयुक्त भाषेच्या आधी कल्पनात्मक भाषा वा खरीखुरी भाषा मानावीच लागते आणि म्हणून या दोहोंच्या सिद्धान्तांमध्ये सहसंबंधी नाते असावयास हवे. परंतु भाषेच्या पांरपरिक सिद्धान्तात हे नाते उलटच मानले जाते आणि त्याचे परिणाम फार घातक होतात. भाषेच्या प्रत्यक्षात प्रतीकवादाशी अभेद कल्पिला जातो. तिचे अभिव्यक्तीचे प्रयोजन सर्वस्वी दुर्लक्षित होत नसले तरी एक गौण प्रयोजन म्हणूनच आणि तेही प्रतीकवादी प्रयोजनाला मुरडून त्या पोटीच त्याचे विशदीकरण केले जाते. जेव्हा हॉब्ज म्हणतो (*लेव्हिएथन*, I, IV) की बोलण्याचा प्राथमिक उपयोग 'विज्ञान-संपादन' हा असतो आणि त्यामुळे नामांची नेमकी व्याख्या ही प्रयोजनदृष्ट्या पहिली गरज असते, तेव्हा बौद्धिकीकरण केलेली भाषा अथवा प्रतीकवाद असते, भाषा एकरूप असते, असेच सामान्यत: तो मानत असतो, हे स्पष्ट आहे. परिकल्पनेचे चिन्ह म्हणून उच्चारलेला ध्वनी अशी शब्दाची व्याख्या ज्या वेळी लॉक करतो, (*एसे*, III, i, 3) तेव्हा या प्रमादासंबंधीचे त्याचे विधान त्यामानाने कमी स्पष्ट असले, तरी सुद्धा एकंदरीत ही गोष्ट तो गृहीत धरूनच चालत असतो. बार्कली याचा दृष्टिकोण असाच असला असली तरी तो शब्दांच्या द्वितीय स्तरांवरील उपयोगाचे मूल्य जाणतो. 'भाषा चतुराईने हवी तशी वाकवणे, आपल्या वर्तनावर आाणि कृतीवर प्रभाव पाडणे, एक तर वर्तनासाठी नियमांची चाकोरी सिद्ध करून किंवा आपल्या मनात विशिष्ट इच्छा, रचना आणि भावना जागृत करून हे साधता येईल.' (अल्सिफ्रॉन, VII; *वर्क्स*, संपा. फ्रेझर, II ३२७). प्रथम व द्वितीय स्तरावरील भेद महत्त्वाचा आहे. परंतु द्वितीय स्तरीय उपयोजन हे विशिष्ट साध्यासाठी ज्या मर्यादेपर्यंत साधनांचा शोध घेत असते, त्या मर्यादेपर्यंत तरी त्यांचा उपयोग हा बौद्धिकीकरणाच्या प्रक्रियेनुसार होत असतो. (कोणाच्या तरी वर्तनावर प्रभाव पाडणे, इत्यादी) परिणामी त्या प्रक्रियेचे स्वरूप अद्यापि बौद्धिकच असते. अन्य व्यक्तीच्या ठायी विशिष्ट इच्छा जागृत करण्याचे साधन म्हणून भाषेचा उपयोग करणे आणि स्वत:च्या इच्छेची अभिव्यक्ती करण्यासाठी तिचा उपयोग करणे या दोन गोष्टी एकच नव्हेत.

वरील शब्दार्थानुसार भाषा म्हणून जी गोष्ट आहे ती प्रतीकात्मक आहे, ही आज जवळ जवळ दृढमूल झालेली भूमिका म्हणावी लागेल. असे जर असेल तर काही निष्कर्ष ओघानेच निघतात. उपयोजनाच्या बिनचूकपणाच्या दृष्टीने, हरएक प्रतीक अपरिवर्तनीय अशा एकमेव अर्थाने योजिले पाहिजे आणि त्याची विवक्षा नेमकी केली पाहिजे. परिणामत: आपण जर भाषेचा उपयोग योग्य प्रकारे करणार असू, तर प्रत्येक शब्द अशाच प्रकारे योजिला पाहिजे की, त्याची विवक्षा या विशिष्ट प्रकारे स्पष्ट व्हायला

हवी. हे जर का अव्यवहार्य आढळून आले (आणि तसे ते अव्यवहार्य सदैवच आढळेल), तर त्यातून निघणारा तर्क हाच की, 'सर्वसाधारण' व्यवहारातील भाषांची जडणघडण ही अयोग्य प्रकारे झालेली असून विचाराच्या बिनचूक अभिव्यक्तीसाठी वैज्ञानिक दृष्टीने आखलेली 'तत्त्वज्ञानात्मक' भाषा तिच्या जागी तयार केली पाहिजे. ज्याप्रकारे गणित किंवा तत्सम शास्त्रांत प्रतीक योजिले जाते, त्याप्रमाणे भाषेत प्रत्येक जण प्रतीक योजू लागला, तर त्याचा अर्थ काय होतो हे नीट स्पष्ट करून सांगायला पाहिजे, हाच त्याचा परिणाम होणार आहे. आणि मग त्यानुसार एखादे बालक मातृभाषा प्रथम अवगत करून घेत असताना, ते जो जो शब्द योजील तो तो अगोदर त्याला स्पष्ट करून सांगणे भाग पडेल. आगीकडे बोट दाखवून 'आग' असे म्हणवणे, दूध देऊन 'दूध' असे म्हणायला लावणे, आंगठ्याला स्पर्श करून 'आंगठा' असे म्हणायला लावणे, त्याचप्रमाणे इतर गोष्टींबाबतही करणे, असेच आई अथवा अन्य शिकवणारे माणूस बालकाला बोलायला शिकवीत असतात, असे प्रत्यक्षातही समजले जाते. पण आई आगीकडे बोट दाखवून 'सुंदर', दूध देऊन 'छान' आणि आंगठ्याला स्पर्श करून 'हे छोटे डुक्कर बाजाराला गेले होते' असे म्हणण्याच्याही वस्तुस्थितीची संभाव्यता जेव्हा निर्माण होते, त्या वेळी इत्यर्थ निघतो, तो केवळ एका शाळाशिक्षकाच्या (बहुधा मिथ्यकथेतील) शब्दांतच व्यक्त करणे शक्य आहे : 'मुले असण्याची मुभा आईबापांना कधीही देऊ नये.'

आता कोणतीही आई अशा प्रकारे भाषा शिकवीत नसते, याचे कारण हे की तसे करणे प्राय: अशक्य असते, बोट दाखवण्याचे गृहीत हावभाव आणि तत्सम गोष्टी या भाषेच्या प्रकृतीतच असतात. इंग्रजी शिकण्यात साह्यभूत व्हावी म्हणून ही हावभावांची भाषा बालकाला प्रथम शिकवली जायला हवी, अथवा बालक स्वत:च 'चुकतमाकत' हावभावांच्या भाषेकडे पोचते, असे तरी मानले पाहिजे. पण हे जर त्याला शक्य होत असेल तर ते कसे, हे जाणून घेण्याची आपल्याला इच्छा आहे. कारण एखादे मांजर काही तसे करू शकत नाही. (इशाऱ्याचे बोट दाखवून तुम्ही त्याचा अर्थ मांजराला कधीच शिकवू शकत नाही) आणि असे जर असेल तर मग इंग्रजीपर्यंत ते 'चुकतमाकत' का पोचू शकत नाही (वास्तविक ते पोचते), हे जाणून घ्यायला हवे.

खरोखर एखाद्या भाषाशास्त्रीय सिद्धान्तकाराला एखाद्या शिशुशाळेत प्रवेश मिळवता आला, तर त्याला तेथे अगदी भिन्न प्रकारच्या गोष्टी चाललेल्या आहेत असे दिसून येईल, त्याच्या कानी पडेल की आई आपल्या मुलाला सुट्यासुट्या शब्दांची संथा देत नसते, तर, बहुधा, विशिष्ट नावाशी संबंधित नव्हे, तर बालकाच्या सान्निध्यात होणाऱ्या आनंदाची अभिव्यक्ती साधण्यासाठी ती भाषिक प्रयोगांचा पूरच वाहवीत

असते आणि बालक काहीतरी 'गुडगुड' किंवा 'घुमघुम' अशी ध्वनीची उत्तरे देत असते. जसजसे दिवस उलटतात तसतशा या गोष्टी अधिकाधिक स्पष्टोच्चारित होत जातात आणि थोड्याच अवधीत किंवा थोड्या कालांतराने विशिष्ट प्रसंगी पडलेल्या वाक्प्रयोगांची काटछाट करीत बालक अनुकरण करताना दिसून येते, आणि मग ज्या वेळी नवे प्रसंग पुढे ठाकतात त्या वेळी त्याला स्वत:ला प्रतिसाद घ्यावयाचा असतो. त्याचे टोपरे उतरवीत असता त्याच्या आईला 'हॅट ऑफ' असे बालभाषेला अनुसरून बोलण्याची सवयही झालेली असते आणि तसे असल्यास बालक जेव्हा स्वत:च आपले टोपरे उतरवील आणि बाबागाडीतून ते बाहेर फेकील, तेव्हा अतिशय खुषीच्या स्वरात ते म्हणेल, 'हॅतिआव!'

आता 'हॅतिआव' हा ध्वनी म्हणजे काही एखादे प्रतीक नव्हे. आई आणि मूल या दोघांनी त्याचा अर्थ 'टोपी काढणे' असा ठरविलेला नाही. जेव्हा टोपी काढली जाते, तेव्हा असा ध्वनी केला गेला होता, एवढीच गोष्ट ते मूल धरून चालत असते. आईने केलेल्या ध्वनीसह टोपी उतरली जाते, हे त्याने ऐकलेले असते आणि परिणामी स्वत: टोपी उतरत असताना तोच आवाज ते स्वत:ही करते. तो आवाज करणे आणि टोपी उतरणे यांमधील परस्परसंबंधात आणि प्रतीक व दोन वस्तूंच्या मिळवणीची कृती यांमधील संबंधात (अजून ती संकल्पना ज्ञात झालेली नसल्याने) कसलेही साम्य नसते. अर्थात तो ध्वनी हा दोन प्रतीकांचे एकत्रीकरण आहे : एक गोष्ट म्हणजे टोपीची निदर्शक आणि दुसरी ती उतरण्याची निदर्शक. हा त्या ध्वनींचा अर्थ त्या मुलाला काही उमगलेला नसतो. टोपी काढणे हीच मुळी एकाकीक्रिया आहे आणि ती क्रिया करीत असताना केला जाणारा नाद हा एकाकी ध्वनी आहे. शरीरविज्ञानदृष्ट्या स्नायूंच्या हालचालींचे विशिष्ट संख्यारूपक्रियेत विश्लेषण करणे हे जितके त्या मुलाच्या समजशक्तीच्या पलीकडचे आहे, तितकेच त्या ध्वनीचे स्वरव्यंजनांच्या संख्येत विश्लेषण किंवा त्या ध्वनीतील शब्दसंख्येचे व्याकरणिक विश्लेषण या गोष्टीही त्याच्या समजशक्तीच्या बाहेरच्या आहेत.

'हॅतिआव'ला प्रतीक म्हणून नाकारून त्याला केवळ एक अभिव्यक्ती म्हटल्यास सत्याच्या अधिक निकट गेल्यासारखे होईल. टोपी काढण्याची कृती त्यातून व्यक्त होत नाही, परंतु टोपी काढण्याच्या कृतीतून काही कारणास्तव आपल्याला होणारा विशिष्ट तऱ्हेचा आनंद ते व्यक्त करीत असते. याचा अर्थ असा की, सदर कृती करताना ते स्वत:ची संवेदना व्यक्त करीत असते. अधिक नेमके सांगायचे तर 'हॅतिआव' हा ध्वनी अभिव्यंजक नव्हे तर तो निर्माण करण्याची कृती ही अभिव्यंजक असते. एक कृती दुसऱ्या कृतीला अभिव्यक्त करते असे म्हणणे मूर्खपणाचे होय; ती कृती एक संवेदना व्यक्त करीत असते, या म्हणण्यात नक्कीच काहीएक अर्थ आहे. हा अर्थ

काय आहे, ते निश्चित करण्याचा आपण प्रयत्न केला पाहिजे.

११.२ मानसिक अभिव्यक्ती

हे करण्याच्या दृष्टीने आपण अगोदर हे ध्यानात घ्यायला हवे की, भाषिक अभिव्यक्ती हाच काय तो अभिव्यक्तीचा एकमेव आणि सर्वात आदिम प्रकार नव्हे. अभिव्यक्तीचा दुसराही एक प्रकार असा आहे की, जो भाषिक अभिव्यक्तीप्रमाणे जाणिवेतून न येता जाणीव-निरपेक्ष रीतीने व्यक्त होत असतो आणि शुद्ध मानसिक पातळीवरील अनुभवाचाच तो एक घटक असतो. त्याला मी मानसिक अभिव्यक्ती असे संबोधीन.

ही गोष्ट यादृच्छिक आणि संभवतः पूर्णपणे अबोध अशा शारीरिक कृतीमध्ये साठवलेली असते आणि ज्या भावनांची अभिव्यक्ती ती करीत असते असे समजले जाते, त्या भावनांशी ती विशिष्ट प्रकारे संबंधित असते. अशा रीतीने मुद्रेवर दिसणाऱ्या काही विकृतीतून दुःखाची भावना व्यक्त होते, तर स्नायूंच्या शैथिल्यातून आणि त्वचेच्या निर्जीव फिकटपणातून भय व्यक्त होते, इत्यादी. या उदाहरणातील अभिव्यक्त भावना आपल्याला जशी जाणवते तशीच शारीरिक कृतीही जाणवते, किंबहुना तेथे कृतींची एक व्यामिश्र रचनाच अनुभवाला येते. कृती ही भावनेची अभिव्यक्ती करते असे आपण म्हणतो, तेव्हा या दोहोंतील संबंध म्हणजे अर्थातच ते आवश्यक त्या परस्परसंबंधातील नाते असते आणि ते असमप्रमाणयुक्त असते : आपण मुद्रेवर दुःख दर्शवितो 'कारण' आपणास दुःख झालेले असते, येथे याच्या उलट कार्यकारणभाव संभवत नाही. परंतु येथे कारणदर्शक शब्द परस्वाधीनतेचा द्योतक म्हणून योजिलेला असतो; एका प्रकाराहून दुसऱ्याची भिन्नता स्पष्ट करण्यासाठी तो नसतो.

यांमधील परस्परसंबंध हा एक प्रकारे इंद्रियवित्ती आणि भावनात्मक आवेग यांमधील संबंधासारखा असतो; म्हणजेच तात्कालिक निकटतेचा तो संबंध असतो. परस्परांशी जोडल्या गेलेल्या दोन गोष्टी म्हणजे दोन स्वतंत्र अनुभव नसतात, तर एका अविभाज्य अनुभवाचे ते घटक असतात. जेव्हा माणसाची मुद्रा दुःखामुळे आक्रसते, त्या वेळी स्नायूंच्या तणावाच्या ज्या इंद्रियवित्ती असतात, त्या आपण पूर्वी पाहिलेल्या, शेंदरी रंग पाहिल्यावर मूल घाबरणे या उदाहरणातील, इंद्रियवित्तीशी निकटपणे संबंधित असतात. मात्र ही दोन उदाहरणे घटकांतील तात्कालिक निकटत्वाच्या दृष्टीने एकसारखी असली तरी घटकांच्या क्रमव्यवस्थेच्या संरचनात्मक दृष्टीने वेगळी असतात; किंबहुना ती अगदी परस्परविरोधीच आहेत. रंगाचा भावनिक आवेग म्हणजे भय असते. रंगाची इंद्रियवित्ती ही तार्किकदृष्ट्या (शारीरिकदृष्ट्या नसली तरी) अगोदरची

निर्मिती असते. मुद्रेवरील स्नायूंच्या तणावाचा भावनिक आवेग म्हणजे ते दुःख नसते. तेथे इंद्रियवित्ती ही भावनेच्या अगोदरची निर्मिती नसून नंतरची निर्मिती असते.

खरोखर या दोन्ही उदाहरणांचे वर्णन अपूर्णच राहिले आहे. पहिल्यामधील मूळ इंद्रियवित्ती (उदाहरणार्थ, आतड्याच्या कळा) आपण सोडून दिली आहे. आणि दुसऱ्यात बालकाच्या भयाची अभिव्यक्ती आपण गाळली आहे. ही अभिव्यक्ती म्हणजे व्यामिश्र प्रतिक्रिया असून शरीर आक्रसणे वगैरे क्रियांद्वारे तिचे वर्णन करता येईल. या दोन्ही राहिलेल्या उणिवा पुऱ्या करून घेतल्यास ही दोन उदाहरणे समांतर ठरतील. मानसिक अभिव्यक्तीचे घटक ध्यानात घेतले जाऊन आठव्या प्रकरणात केलेल्या भयग्रस्त मुलाच्या वर्णनाला पूरक असे विश्लेषण आपल्याला प्राप्त होईल.

आपल्यापाशी आता (१) शेंदरी रंगाची इंद्रियवित्ती (किंवा त्या रंगाचे आलोकक्षेत्र असे म्हणणे अधिक योग्य), (२) त्या क्षेत्राला व्यापणाऱ्या भावनिक आवेगाच्या स्वरूपात असणारे भय, (३) ज्या द्वारे भय अभिव्यक्त होते त्या शरीर आक्रसण्यासारख्या कृती या गोष्टी आहेत. दुसऱ्या उदाहरणाच्या बाबतीत आपल्याजवळ आहेत : (१) आतड्यात कळ उठल्याने निर्माण झालेली इंद्रिवित्ती (किंवा आतड्याची इंद्रियवित्ती ज्यात भरून राहिलेली आहे, अशा इंद्रिय संवेदनेचे क्षेत्र असे म्हणणे अधिक बरोबर), (२) भावनेच्या आवेगाच्या स्वरूपातील दुःख, (३) ते व्यक्त करणारे मुद्रेवरील आक्रसणे. प्रत्येक उदाहरण हा स्वतंत्र एकाकी अनुभव आहे आणि त्यामध्ये विश्लेषणाद्वारे निश्चित संरचनाक्रमातील तीन घटकांचे दर्शन घडते.

अनुभवाच्या केवळ मानसिक पातळीवर आढळणाऱ्या भावनेच्या प्रत्येक तऱ्हेला किंवा छटेला दुसरी समांतर बाजू असते आणि ती स्नायूसंबंधी, रुधिराभिसरणसंबंधी किंवा ग्रंथीसंबंधी[२] कोणत्या ना कोणत्या शारीरिक व्यवस्थेत होणाऱ्या परिवर्तनातून अभिव्यक्त होते. आता चर्चाविषय ठरलेला शब्द त्याच अर्थाने वापरला गेलेला आहे. आता या परिवर्तनाचे निरीक्षण केले जाणे किंवा त्याचा अन्वयार्थ नेमका लावला जाणे, ह्या गोष्टी निरीक्षकाच्या कौशल्यावर अवलंबून असतात. आपण जेथवर पाहू शकतो त्यावरून असे दिसून येते की ज्या ज्या व्यक्तींशी आपला संबंध येतो, त्या प्रत्येक व्यक्तीच्या भावना एखाद्या उघड्या पुस्तकाप्रमाणे वाचण्याआड येणारी कोणती प्रतिबंधक गोष्ट असेल, तर ती म्हणजे निरीक्षणचातुर्याचा अभाव हीच होय. परंतु निरीक्षण करणे आणि अन्वयार्थ लावणे या दोन्ही बौद्धिक प्रक्रिया आहेत, आणि मानसिक अभिव्यक्ती ज्या मार्गाने अर्थसूचन करीत असते, असा तो काही एकमेव मार्ग नसतो. कोणत्याही बौद्धिक प्रक्रियेविरहित तसेच अगदी जाणिवेच्या अस्तित्वविरहित घडून येणाऱ्या भावनिक प्रदूषणाचाच तो प्रकार होय. ही खरे तर नित्याच्या अनुभवातली गोष्ट आहे; पण व्यक्तिमात्राचा हा पैलू स्पष्ट न करता येण्यासारखा

असल्याने एक चिंतेची बाब होऊन बसतो. एखाद्या झुंडीत जेव्हा घबराट पसरते, तेव्हा हरेक व्यक्ती भयभीत झालेली असते, असे नव्हे; किंवा त्या ठिकाणी भाषिक आदानप्रदान झाल्यानेही ती घडून आलेली असते, असे नाही; या दोन्ही गोष्टींचा संपूर्ण अभाव असताही ती घडून येते. तिथला हरेक माणूस भयभीत होतो, कारण एवढेच की त्याचा शेजारी भयभीत झालेला असतो. एका माणसामधील भयाची मानसिक अभिव्यक्ती दुसऱ्या माणसाला भयग्रस्ततेच्या शीघ्र आवेगाच्या वेदनकांचे संकुल म्हणून भासते. संसर्गजन्य रीतीने फैलावणारी भय ही काही एकमेव भावना नाही; मानसिक अनुभवाच्या स्तरावरील कोणत्याही भावनेबाबत हीच गोष्ट घडून येते. अशा रीतीने एखादी दुःखात असणारी व्यक्ती नुसती नजरेस पडणे किंवा कण्हण्याचा आवाज कानांवर पडणे या गोष्टी आपल्या ठायी त्या व्यक्तीच्या दुःखाचा प्रतिध्वनी उमटवतात. आपल्या शरीरातील, त्वचाभागावरील थरथर किंवा आक्रसलेपण, आतड्यातील विशिष्ट वेदनके आणि तत्सम गोष्टींद्वारे त्या दुःखाची अभिव्यक्ती दिसून येते.

ही 'सहानुभूती' (वर जी संसर्गजन्यता वर्णिली, तिला अगदी साधा पण सर्वोत्तम शब्द) मानवेतर प्राण्यांमध्ये तसेच अन्य विविध जातींच्या प्राण्यांत, उदाहरणार्थ माणूस आणि त्याचे पाळीव प्राणी यांच्यामध्ये, अगदी नजरेत भरण्याजोगी आढळते. माणसांची भीती वाटली रे वाटली की कुत्रा तिथून सटकलाच समजा. आणि कुत्रा चावावा अशी इच्छा असल्यास सर्वांत उत्तम मार्ग म्हणजे त्याला भिणे. आपला घाबरटपणा आपण यशस्वी रीतीने लपवला आहे, असे आपणास कितीही वाटले, तरी कुत्र्याला तो जाणवायचा तो जाणवतोच, किंवा तुमची लागण होऊन जो घाबरटपणा त्याच्यात संक्रांत झालेला असतो, तो त्याला जाणवतो. माणूस आणि जंगली प्राणी यांच्यामध्येही असेच संबंध अस्तित्वात असतात.

या संसर्गाची 'बाधा' कशा प्रकारे होते, ही गोष्ट अर्थातच ज्या मनाला ती होते, त्याच्या मानसिक संरचनेवर अवलंबून असते. सशाच्या ठायी असणारे भय हे त्याचा पाठलाग करणाऱ्या कुत्र्याच्या ठायी संक्रमित होत नसते. परंतु मारण्याच्या इच्छेच्या रूपाने ते स्वतःला कुत्र्यात संक्रमित करते. कारण कुत्र्याच्या ठायी शिकारी प्राण्याचा मानसिक 'स्वभाव' वसत असतो. मांजरे पळतात म्हणून कुत्रे त्यांच्या पाठीस लागतात, हे प्रत्येकाला ठाऊक आहे. मांजराच्या भयाच्या प्रदर्शनामुळे कुत्र्याच्या ठायी काही पुढील तऱ्हेची धारणा मुळीच सिद्ध झालेली नसते; 'हे मांजर मला भीत आहे मी त्याला मारू शकेन, असे उघडच त्याला वाटत आहे. म्हणून मी समजतोय की मला ते जमेल, हे पहा निघाले'; उलट आक्रमक भावनेच्या स्वरूपातच तो ताबडतोबीचा प्रतिसाद प्रकट झालेला असतो.

मानसिक अभिव्यक्ती ही अशी एकमेव अभिव्यक्ती असते की, जी मानसिक भावना

यथोचितपणे अभिव्यक्त करू शकते. (नाही तर त्या भावनांना आणखी एकाच मार्गाने अभिव्यक्त करणे शक्य असते : संस्काराचे परिकल्पनांत रूपांतर करण्याच्या जाणिवेच्या प्रक्रियेद्वारे त्यांचे स्वयमेव रूपांतर करणे; हे आपण पुढील छेदकामध्ये पाहणार आहोतच) परंतु ज्यांची मानसिक तऱ्हेने अभिव्यक्ती होते, अशा केवळ मानसिक भावनाच असतात, असे नाही. 'स्व'च्या जाणिवेतून ज्या केवळ निर्माण झालेल्या आहेत, अशांचा एक गट असतो. द्वेष, प्रेम, क्रोध आणि लज्जा या भावना उदाहरणार्थ घेता येतील. द्वेष ही शत्रुत्वाची भावना असते. तो कशाबद्दलचा तरी असा दृष्टिकोण असतो की, आपल्या त्याविषयीच्या इच्छांना प्रतिबंध होतो अथवा त्यामुळे आपणास दुःख भोगावे लागते,[१] असे आपण समजतो. आणि त्यासाठी स्वतःविषयीच्या जागृतीची पूर्वकल्पना आपणास असायला हवी. प्रेम ही कशाबद्दलची तरी अशी एक संवेदना असते की आपले अस्तित्व कशाला तरी बांधले गेले आहे. असे आपणास वाटते आणि त्याला होणारा लाभ वा इजा आपल्यालाच होत आहे, असे वाटते. क्रोधाची भावना ही द्वेषाहून वेगळी अशा दृष्टीने असते की, एखाद्या विशिष्ट गोष्टीविषयी किंवा व्यक्तीविषयी राग वाटावा, अशी कल्पना तेथे नसते, परंतु ती द्वेषासारखी असते. कारण आपण उपेक्षित आहोत किंवा विरोधात आहोत याची जाणीव तेथे असते. लज्जा ही स्वतःच्या दुबळेपणाची अथवा प्रभावशून्यतेची जाणीव असते.

शुद्ध मानसिक भावनांहून वेगळ्या अशा या 'जाणिवेच्या भावना' भाषेमध्ये एखाद्या वाक्प्रयोगाद्वारे, एखाद्या नियंत्रित हावभावाद्वारे अथवा तत्सम गोष्टींद्वारे अभिव्यक्त केल्या जातात; परंतु त्यांच्या स्वतःच्याही खास अशा मानसिक अभिव्यक्ती असतातच. उदाहरणार्थ, लज्जेचा मुरका की जो एखाद्या स्नायूंच्या शैथिल्यासमवेत व्यक्त होतो, किंवा क्रोधाचा झटका की जो स्नायूंवरील तणाव किंवा ताठरपणा यांनिशी व्यक्त होतो. आता मानसिक भावना या इंद्रियवित्तीवरील भावनात्मक आवेगाच्या स्वरूपाच्या असतात, तर जाणिवेची भावना ही इंद्रियवित्तीवरील साधा भावनात्मक आवेग नसून जाणिवेचा विशिष्ट तऱ्हेचा आवेग असते. म्हणून 'ज्यावर लज्जेचा भावनात्मक आवेग परिणाम करतो, ती इंद्रियवित्ती कोणती?' असा प्रश्न आपण केल्यास आपणास तप्त त्वचा आणि शिथिल स्नायू यांशिवाय कोणतीही इंद्रियवित्ती तिथे आढळणार नाही. (आणि हे अगदी रास्त आहे.) आपण मुरका मारतो कारण आपणास लाज वाटते, हा सर्वसामान्य समंजसपणाचा दृष्टिकोण त्याज्य ठरवून आपणास लाज वाटते कारण आपण मुरका मारतो, अशा मोठ्या धक्कादायक शोधाचे मंडन करता येईल. परंतु त्याद्वारे एका गैरसमजावर आधारलेला विरोधाभास निर्माण करण्याहून आपण काहीच साधत नाही. मानसिक भावनांच्या बाबतीमधील (१) शेंदरी रंग, (२) भय, (३) शरीर आक्रसणे, या मालिकेशी जुळणारी जाणिवेच्या भावनांतील मालिका पुढीलप्रमाणे :

(१) आपल्या न्यूनगंडाची जाणीव (की, जी इंद्रियवित्ती नसून जाणिवेचा एक प्रकार असते), (२) लज्जा, (३) मुरका. सर्वसामान्य समंजसपणाचा दृष्टिकोणच बरोबर असून जेम्स-लँग यांचा सिद्धान्त चुकीचा आहे.

अशा रीतीने जाणिवेच्या भावना दोन प्रकारांनी का बरे व्यक्त व्हाव्यात? या प्रश्नाचे उत्तर, अनुभवाचा कोणताही एक स्तर आणि त्याच्या वरचा स्तर यांतील परस्परसंबंधामध्ये साठविलेले आहे. रचनेच्या नव्या तत्त्वाच्या अस्तित्वामुळे उच्च आणि निम्न स्तरांत हा भेद होतो. जुन्याला तो मागे सारीत नाही, तर त्याच्यावरच तो अध्यारोपित झालेला असतो. निम्नस्तरीय अनुभव उच्चस्तरीय अनुभवात अशा प्रकारे सतत संक्रमित होत जाण्याचा हा प्रकार (जरी तो अगदी एकरूप नसला तरी) काहीसा असा असतो की, आधीच अस्तित्वात असलेल्या द्रव्यावर नवीन रूप अध्यारोपित करून त्यात तेथे सातत्य आणले जाते. या बाबतीतल्या साम्याचा लाभ घेऊन त्याची योजना आपण रूपकात्मक वर्णनासाठी करूया. शब्दांच्या रूपकात्मक अर्थाने कोणताही नवीन आणि उच्चस्तरीय अनुभव या दोहोंपैकी कोणत्याही एका प्रकारे वर्णिता येईल. रूपदृष्ट्या हे अगदी नवीन आणि अनन्यसाधारण असून खास संज्ञांनीच त्याचे वर्णन करता येणे शक्य आहे. सामग्रीच्या दृष्टीने पाहिल्यास निम्नस्तरावर आधीच अस्तित्वात असणाऱ्या घटकांचा तेथे विशिष्ट प्रकारचा संयोग घडून आलेला असतो आणि त्या निम्नस्तरीय तत्त्वांच्या संज्ञांद्वारे त्याचे वर्णन करणे सहज शक्य असते. जाणीव (सदर भेद लागू करायचा तर) ही रूपदृष्ट्या अनन्य म्हणजे केवळ मानसिक अनुभवांमध्येच आढळणाऱ्या कोणत्याही गोष्टीपेक्षा संपूर्णतया वेगळी असते. द्रव्यदृष्ट्या ती एक मानसिक अनुभवांची खास नव्या तऱ्हेची रचना असते. तेव्हा लज्जेसारखी विशिष्ट प्रकारची जाणीव म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून रूपदृष्ट्या जाणिवेचा एक साचा असतो; द्रव्यदृष्ट्या तो एक मानसिक अनुभवांचा पुंज अथवा संश्लेषण असतो.

ज्या दोन प्रकारांनी तो अभिव्यक्त केला जातो ते प्रकार त्याच्या प्रकृतिस्वभावाच्या दोन बाजूंशी सुसंगतच म्हणता येतील. पण जेव्हा त्याला पुंज किंवा संश्लेषण असे संबोधण्यात येते तेव्हा अगोदर सुटे सुटे असणारे घटक एकत्रित करण्यात येतात, असा त्याचा अर्थ नाही. आणि जाणिवेचा नवा गुणधर्म हा (प्रस्तुत बाबतीत लज्जा) संयोगातून 'उद्भवलेले' केवळ एक फलितच होता. गोष्ट तशी असती, तर जेम्स-लँग सिद्धान्त हा नवशोधन म्हणून कधीच मांडला गेला नसता. कारण एकंदरीत लज्जा ही संयोगित भावनेचा आवेग असते आणि ज्या विविध वेदनकांवर आवेग म्हणून तिचा भार असतो ती वेदनके आपण सहज ओळखू शकलो असतो. पण हे करता येणे शक्य नाही, हे तथ्य म्हणजे 'उद्भूति' सिद्धान्त हा या बाबतीत तरी चुकीचा ठरतो,

याचा प्रयोगनिष्ठ पुरावाच होय. म्हणजे जाणीव ही काही अनुभवांच्या विशिष्ट संयोगातून उद्‌भवणारी एका नव्या आकृतिबंधाचा नुसता गुणधर्म तर नाहीच, परंतु ती एक अशी प्रक्रिया असते की, जिच्या योगे ते घटक विशिष्ट तऱ्हेने संयोगित होत असतात.

या दुहेरी अभिव्यंजकतेच्या आणखी एका पैलूचा येथे उल्लेख करता येईल. जर का हरेक अनुभव ज्या पुढील द्रव्यावर नवे रूप लादले जाते, त्याला वाव देता येईल अशा पद्धतीने खरोखरीच भिन्न स्तरावर संघटित करता येत असेल, तर पुढच्या द्रव्याकडे संक्रमण होण्यापूर्वी प्रत्येक स्तर स्वत:च्या तत्त्वानुसार स्वयमेव संघटित होत असला पाहिजे; कारण तसे झाल्याखेरीज दुसऱ्याच्या निर्मितीसाठी लागणारे कच्चे द्रव्य आपोआप मिळण्यासारखे नसते. आपण असे पाहिले की, जाणिवेच्या भावनेची अभिव्यक्ती दोन प्रकारे करता येणे शक्य आहे : रूपदृष्ट्या जाणिवेचा एक साचा म्हणून आणि द्रव्यदृष्ट्या मानसिक घटकांचा पुंज म्हणून. आपण समजत आलो त्यानुसार जाणिवेचा स्तर हा असा असतो की, ज्याच्या पलीकडे आणखी म्हणजे बुद्धीचा म्हणून एक स्तर असतो; असे असेल तर मग जाणिवेच्या स्तराकडून बुद्धीच्या स्तराकडे संक्रमण होण्यापूर्वी जाणिवेच्या भावना केवळ द्रव्याच्या स्तरावर किंवा मानसिक स्तरावर अभिव्यक्त करता येतात असे नसून, रूपाद्वारे किंवा भाषेच्या द्वारे त्या अभिव्यक्त झाल्या पाहिजेत. कारण त्यांची रूपात्मक वा भाषिक अभिव्यक्ती ही जाणिवेच्या पातळीवरील अनुभवाचे संघटन घडवून आणणारा घटक या नात्याने आवश्यक ठरते. उलटपक्षी, अशा भावनांची केवळ द्रव्याच्या स्तरावरील अभिव्यक्ती ही पुच्छप्रगतीच होय. जाणिवेच्या स्तराचे भावनिक रूपांतर करणे हे उच्चस्तरीय दिशेने अनुभवाचा जो विकास होत असतो, त्याला अडथळा आणते. द्रव्यदृष्ट्या झालेली अभिव्यक्ती ही काही स्वयमेव पुच्छप्रगती नसते. उलटपक्षी, स्वत:च्या घटकांचा नव्या पद्धतीने संयोग करून जो मानसिक अनुभव म्हणून म्हटला जातो, त्यावर जाणीव ज्या मार्गाने स्वत:चे वर्चस्व प्रस्थापित करते, तोच तो मार्ग असतो. परंतु जर का जाणिवेला रूपात्मक अभिव्यक्तीची जोड न मिळताच ती तशीच राहीली, तर भावी साहसकार्याकरिता आपल्या नशिबाची परीक्षा पाहण्याची अनिच्छा असणारे मनच त्याद्वारे दर्शविले जाईल.

११.३. कल्पनानिष्ठ अभिव्यक्ती

संपूर्णतया अनियंत्रित असणे हे मानसिक अभिव्यक्तीचे वैशिष्ट्य होय. शारीरिकदृष्ट्या पाहिल्यास दु:खाचे दुर्मुखलेपण किंवा भयाची सुरुवात या कृती असतात, परंतु आपल्या ठायी अशा कृतीचा जेव्हा प्रादुर्भाव होतो, तेव्हा ती आपली

नुसती सहज येते आणि आल्या आल्या आपला कब्जा घेते. ज्या भावनांची अभिव्यक्ती ती करते किंवा ज्या भावनांच्या आवेगाचे वेदनक म्हणून ती असते, त्यांच्या प्रकृतिधर्मानुसार तिच्या ठायी विशुद्ध प्रदत्तपणा* वास करीत असतो. हे शुद्ध मानसिक स्तरावरील अनुभवाचे सर्वसामान्य स्वरूप होय.

जागृतीच्या स्तरावर एक विशिष्ट प्रकारचे परिवर्तन घडते, कारण विशुद्ध प्रदत्तपणाच्या स्थानी स्वत:चा आपला अनुभव, अनुभवाची जाणीव या नात्याने येतो. ही अनुभवाची जाणीव आपल्यातलीच असून आपल्या विचारशक्तीच्या प्रभावाखालची असते. मागील विभागात ज्या तीन तत्त्वांमधील भेद आपण स्पष्ट केला, त्या सर्वांवर या परिवर्तनाचा परिणाम होत असतो. ऐंद्रिय आणि भावनिक तत्त्वांवर त्याचा कशा रीतीने परिणाम होतो, याची सविस्तर चर्चा मागील प्रकरणांतून आलेलीच आहे. जाणिवेच्या कार्यामुळे विशुद्ध इंद्रियविषय आणि विशुद्ध भावना यांच्या संस्कारांचे रूपांतर परिकल्पनांमध्ये होते, असे आपण पाहिले. म्हणजे त्यानंतर आपणास ते नुसते भावत नसते, तर ज्याला आपण कल्पना करणे असे म्हणतो त्या नव्या तऱ्हेने ते भावत असते. हे परिवर्तन अभिव्यक्तीच्या शारीरिक कृतीवर परिणाम घडवून तिला अर्धकच्च्या मानसिक स्तरावरून काल्पनिकतेच्या स्तरावर नेऊन कसे पोचवते, याचा आपणास विचार करावयाचा आहे.

घडून येणाऱ्या या परिवर्तनाचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे सांगता येईल : आपल्या भावना यापुढे विशुद्ध तथ्यांसारख्या आपल्यामध्ये उद्भूत होत नाहीत, उलट त्यांच्यावर आपली हुकमत पुढील पद्धतीने चालते : भावनांना वाटेल तेव्हा बोलावता येते, त्यांचे दमन करता येते; किंवा कृतीद्वारे त्यांचे परिवर्तन घडवून आणता येते. मग आपली ती कृती जरी प्रयोजनयुक्त किंवा निवडीवर आधारित म्हणता आली नाही, तरी ती कृती आपली स्वत:चीच कृती आहे, अशी आपल्याला तिच्याविषयी जाणीव झालेली असते. म्हणून भावनांची अभिव्यक्ती करणाऱ्या ज्या शारीरिक कृती असतात, त्या मनोशारीरिक जीवांची केवळ स्वयंचलित तत्त्वे असण्याऐवजी आपणास नव्याने झालेल्या आत्मभानानुसार स्वत:च्या ठायी घडणाऱ्या प्रक्रिया म्हणून अनुभवल्या जातात. आणि ज्या भावनाची अभिव्यक्ती त्या करीत असतात, त्याच अर्थाने त्यांच्यावर नियंत्रण राखले जाते.

विशिष्ट भावना अभिव्यक्त करणाऱ्या शारीरिक कृती या ज्या मर्यादेपर्यंत आपल्या हुकमतीखाली असतात तसेच त्यांना हुकमतीत ठेवण्याच्या जाणिवेतून भावनांच्या अभिव्यक्तीचा मार्ग म्हणून ज्या मर्यादेपर्यंत आपण त्यांचे संकल्पन करीत असतो, त्या मर्यादेपर्यंत त्या त्या शारीरिक कृती म्हणजे भाषाच होय. येथे 'भाषा' हा शब्द संकुचित अर्थाने तसेच आपल्या वागिंद्रियांच्या कार्याचा द्योतक म्हणजे व्युत्पत्तीदृष्ट्या

यथायोग्य अर्थाने उपयोजिलेला नाही; तर भाषण हे जसे अभिव्यंजक असते, तसेच कोणत्याही इंद्रियांचे कोणतेही कार्य अभिव्यंजकच असते, हा अर्थ सामावून घेणाऱ्या व्यापक अर्थाने तो उपयोजिलेला आहे. या व्यापक अर्थी भाषा ही केवळ भावनांची शारीरिक अभिव्यक्ती असते, आणि तिच्यावर जाणिवेच्या आदिम रूपातील विचारांचे प्रभुत्व असते.

येथे भाषा ही तिच्या अगदी मूल्य स्वरूपात अस्तित्वात असते. अद्याप तिला प्रवासाचा मोठा पल्ला गाठायचा असतो. बुद्धीची मागणी पूर्ण करण्यासाठी तिला पुढील काळात मोठ्या प्रमाणात मुरडून घ्यायचे असते. पण भाषेचा कोणताही सिद्धान्त असो, त्याचा प्रारंभबिंदू हा येथेच असतो. पुढे घडून येणाऱ्या रूपांतरणाच्या फलिताच्या अध्ययनापासून आपण प्रारंभ केल्यास म्हणजे आपल्या सभोवतालच्या जगाविषयीचे विचार अभिव्यक्त करण्याकरिता आपण जी भाषा योजीत असतो आणि जेथे मुळी प्रत्यक्ष विचाराचीच संघटना होते, अर्थात भाषेचे अधिकात अधिक विकसित आणि अधिकात अधिक मूलभूत असे जे स्वरूप आहे, त्यापासून अध्ययनाचा प्रारंभ केल्यास आपण धड कोठेच पोहोचू शकणार नाही. जिवंत तंतूंना हाडे आणि इंद्रिये यांचा प्रयत्नशील आविष्कार जसा मूलत: आवश्यक असतो, त्याचप्रमाणे बौद्धिकीकरण घडून आलेल्या भाषेच्या बाबतीत व्याकरणिक आणि तार्किक प्रयत्नशील आविष्कार, भाषा या नात्याने, मूलभूत नसतात. खास विशिष्ट जीवाच्या सर्व जटिलतेच्या तळाशी जसे पेशींचे आदिम जीवित असते, त्याप्रमाणे शब्द आणि वाक्ये यांनी बनलेल्या सर्व यंत्रणेखाली उच्चारण्याची आदिम भाषा असते. आपण जिच्यामध्ये भावनांची अभिव्यक्ती करतो, अशी ती एक नियंत्रित कृती असते.

मानसिक अभिव्यक्तीच्या कार्याहून ही कृती भौतिक पातळीवर विचार करता मुळीच भिन्न नसते. ज्याप्रमाणे एखादी परिकल्पना स्वत:च्या आंतरिक प्रकृतीच्या दृष्टीने संस्काराकडून वेगळी नसते, तर अनुभवाच्या सर्वसाधारण संचरनेच्या संदर्भात मात्र ती निराळी असते, त्याचप्रमाणे एखादी अभिव्यजंक कृती, मग तिची अभिव्यंजकता मानसिक असो वा कल्पनानिष्ठ असो, ती कृती या नात्याने अगदी त्याच तऱ्हेची असते. बालकांची देखभाल करण्याची सवय असणारी कोणीही व्यक्ती, भुकेचे रुदन आणि दु:खाचे रुदन वा तत्सम विविध प्रकारांतील भेद जाणण्याबरोबरच मानसिक अभिव्यक्तीचे म्हणून जे विविध प्रकार — उदाहरणार्थ अनियंत्रित भावनेद्वारा घडून आलेले आपसूक रुदन आणि आत्मभानपूर्वक केलेले रुदन यांमधील भेद शिकत असते. आत्मभानजन्य रुदन (ऐकणाऱ्याकडून होणाऱ्या काहीशा अत्युक्तीच्या द्वारे) हे आपल्या गरजांकडे लक्ष वेधावे म्हणून जाणूनबुजून केलेले असते आणि त्याकडे लक्ष दिले जात नसते, एवढ्यासाठी ज्या माणसाला उद्देशून ते केलेले असते त्याच्या

कानउघडणीसाठीच ते असते. दुसऱ्या प्रकारचे रुदन हे नुसतेच रुदन असते. त्याचे अद्याप भाषण बनलेले नसते, तरीसुद्धा ते भाषारूपच असते. बालकाच्या समग्र अनुभवातील एक नवा संबंध म्हणून ते प्रादुर्भूत झालेले असते. ते आत्मभान आलेंल्या आणि स्वत:चे म्हणणे आग्रहीपणे मांडणाऱ्या बालकाचे रुदन असते या उच्चारणासरशी भाषेचा जन्म होत असतो. इंग्रजी, फ्रेंच किंवा अन्य कोणत्याही एतद्देशीय भाषेत विकसित होणारे उच्चारण ही मग फक्त अधिक तपशिलाचीच काय ती बाब उरते. अगदी निर्णायक असा फरक होत असतो तो हा की बालक हे आपोआप आणि यादृच्छिक असा आवाज करण्याऐवजी आपण ज्याला 'सहेतुक' म्हणतो, तसा आवाज करण्यास शिकलेले असते. आपण हे या अर्थाने म्हणतो की, तेथे अगदी काटेकोर अर्थाने स्वयंसूचित प्रयोजन नसते, स्वयंसूचित पूर्वसंकल्पित कृती प्रत्यक्ष हाती घेण्यापूर्वीच सदर कृतीचे पूर्वज्ञान तेथे नसते, मात्र ती कृती स्वयंचलित आपोआप घडून येणारी असण्याऐवजी नियंत्रित असते, एवढेच.

भावनेच्या केवळ मानसिक अभिव्यक्तीबद्दल जे भेदाभेद होतात, त्याचा विचार अगोदरच झालेला आहे; परंतु भाषेमुळे जे भेदाभेद साधले जातात, त्यांच्यापुढे ते काहीच नव्हेत. आपल्या रुदनाला नियंत्रित करून त्यांचे रूपांतर उच्चारणात करण्यापूर्वी बालक आपल्या विविध भावना अभिव्यक्त करण्यासाठी आपल्या रुदनाचे लक्षणीय असे विविध प्रकार निश्चितच साधीत असते. परंतु एकदा, का आपले रुदन नियंत्रित करण्याची कला ते शिकले की मग उच्चारणाचे जे विविध प्रकार ते करीत असते, त्या मानाने सदर प्रकार केलेच जाणार नाहीत आणि केले तरी कायम राखले जाणार नाहीत[५] आणि इतक्या विविध प्रकारांची गरज असते, याचे कारण आपल्या सबोध अनुभवाचे भावनिक जीवन हे मानसिक पातळीवरील अनुभवांहून कमालीचे समृद्ध असते. जाणिवेमुळे संस्कारांचे परिकल्पनेत घडून येणारे रूपांतर हे अभिव्यक्तीची मागणी करणाऱ्या भावनांमध्ये बहुगुणी वाढ घडवून आणीत असते. वर्तमान क्षणी मी जो आवाज ऐकतो तो केवळ मानसिक अनुभवाच्या पातळीवरील एक भावनावेग वाहून नेत असतो. मी अवधान दिले तर मी नाना प्रकारचे दळणवळणाचे आवाज, पक्ष्यांची विविध प्रकारची गाणी, स्वत:चा घड्याळ्याची टिकटिक, माझ्या पेनचा ओरखडा, जिन्यावरील पायरव यांच्याबाबतीत लक्ष केंद्रित करून प्रत्येक आवाज इतर आवाजांहून अलग अलग आणि आपापला वेगळा भावनावेग घेऊन येणारा म्हणून मी ऐकू शकेन. हीच अवधानाची क्रिया आणखी वाढवून मी माझ्या स्मृती-कोशात गुंजन करीत राहिलेल्या नादांना पकडू शकेन. अर्थात स्वत:ला त्या विशिष्ट क्षणी ऐकू न येणारे नाद असेच त्यांचे वर्णन मला करावे लागेल. ज्या पक्ष्यांचे मे महिन्यातील मधुर स्वर आता मी ऐकत आहे. त्यांचे जानेवारीतील

कर्णकर्कश असे गाणे, पुढच्या खोलीत चालू असलेल्या टंकलेखनयंत्राची टकटक इत्यादी. या सर्व अनुभवांच्या अभिव्यक्तीसाठी सबोध मनाला काहीतरी साधन तयार करावेच लागते अशा बाबतीत मानसिक अनुभवाच्या दृष्टीने एक आवाज एकाच भावनिक सुरात ऐकून त्यासाठी फक्त एकाच अभिव्यक्तीची गरज लागेल. अशा रीतीने कल्पनात्मक अनुभव हा स्वत:च वक्रीभवन आणि चिंतन, संक्षेपीकरण आणि इतस्तत: विकीरण या प्रक्रिया अनेक साधून अशी निर्मिती करीत असतो की ज्यांच्या अभिव्यक्तीच्या उद्दिष्टाने निर्माण झालेल्या भाषेच्या उच्चारणांच्या प्रयत्नांना अनंत प्रकारच्या सूक्ष्मतेची गरज पडत असते.

भावनेचा अनुभव कोणत्याही स्तरावरील का असेना त्याची अभिव्यक्ती झाल्याशिवाय तो भावणेच शक्य नाही. अनभिव्यक्त अशा भावना मुळी नसतातच. मानसिक पातळीवर हे पाहणे सुलभ असते. मानसिक भावना जर का वाटलीच, तर ज्या प्रकारच्या प्राण्याला ती वाटली असेल त्याच्या आपोआप घडणाऱ्या मानसिक प्रतिक्रियेच्या रूपाने ती अभिव्यक्त होतच असते. सबोध पातळीवर हे काही इतके सहजपणे होत नाही. नेमक्या उलट गोष्टीवरच विश्वास ठेवण्याची आपल्याला खरोखर सवय झालेली असते. आपण सामान्यत: असे मानीत असतो की अभिव्यक्त करण्याआधीच ज्या भावना कलावंताला भावलेल्या असतात, त्यांना अभिव्यक्त रूप देणे हे त्याचे कार्य असते; पण कलावंत हा जर का भावनांची अभिव्यक्ती करण्याच्या दृष्टीने अनुरूप अभिव्यक्तींचे नवशोधन करीत असेल, तर हा आपला विश्वास खरा धरून चालता येणार नाही. याचे कारण म्हणजे त्या अभिव्यक्ती सबोध अभिव्यक्ती असतात, त्या जाणीवपूर्वक शोधून काढलेल्या असतात, आणि त्या अभिव्यक्ती अनुभवांच्या सबोध पातळीवरच्या असणाऱ्या भावनांपुरत्याच काय त्या उचित ठरतात. साऱ्याच भावना व्यक्त होऊ शकत नाहीत, तर जाणिवेच्या भावना किंवा जाणिवेच्या पातळीपर्यंत पोहोचलेल्या मानसिक भावनाच फक्त भाषेद्वारे अभिव्यक्त होऊ शकतात. तीच जाणीव भावनांचे सर्जन करते किंवा संस्कारांचे परिकल्पनांमध्ये रूपांतर करते आणि शिवाय त्याचसमवेत यथायोग्य भाषिक अभिव्यक्तीचेही सर्जन घडविते.

कलावंत हा आजवर अनभिव्यक्त असणाऱ्या भावनेला अभिव्यक्ती शोधून काढतो, असे जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा त्याचा अर्थ काय असतो? अनुभवाच्या सबोध पातळीवर असणाऱ्या भावनेची प्रकृती 'द्रव्यात्मक' आणि रूपात्मक अशी उभय प्रकारची असते, हा आपल्या म्हणण्याचा तेथे अर्थ असतो. द्रव्यदृष्ट्या मानसिक भावनांचा तो एक पुंज असतो; रूपदृष्ट्या ती एक सबोध भावना असते. आता मानसिक भावनांचा एक पुंज म्हणजे अनेक मानसिक भावना असून त्यांतील प्रत्येक मानसिक भावनेला स्वत:ची अशी यथोचित अभिव्यक्ती अगोदरच तयार असते. जेव्हा एखादी

व्यक्ती अशा मानसिक भावनांची संवेदना जाणवल्याने स्वत:विषयी सबोध बनते तेव्हा ती व्यक्ती आपल्या ठायी त्या भावनांचे सबोध पातळीवर सर्जन करीत असते व ते रूपदृष्ट्या त्या प्रत्येक अथवा सर्व भावनांहून अगदी स्वतंत्र असते; तसेच त्यासमवेत ती व्यक्ती त्यांच्या सबोध पातळीवरील अभिव्यक्तीचेसुद्धा सर्जन करीत असते. तेव्हा ज्यांना अनभिव्यक्त भावना म्हटले जाते. त्या विशिष्ट अनुभवाच्या पातळीवरील भावना असतात आणि व्यक्ती ही ज्या पातळीवर सबोध बनण्याचा प्रयत्न करीत असते, त्या पातळीवर यथोचित ठराव्यात अशा पद्धतीने त्या भावना आधीच अभिव्यक्त झालेल्या असतात. सदर व्यक्ती सबोध होत असते, म्हणजेच उच्च पातळीवरील अनुभवाच्या द्रव्यात रूपांतर करण्याचा प्रयत्न करीत असते. हे जेव्हा त्या व्यक्तीला साध्य होते तेव्हा ती भावना तर तत्काल उच्च पातळीवरची असतेच आणि अभिव्यक्तीसुद्धा यथोचित असते.

या प्रकरणाच्या प्रारंभी जे उदाहरण वर्णिले आहे त्याच्याकडे पुन्हा वळून दरम्यानच्या चर्चेतून त्याच्यावर कोणता प्रकाश पडतो, असा प्रश्न आता उपस्थित करूया. एक मूल आपले टोपरे डोक्यावरून काढून 'हॅतिआव' असा उद्गार काढीत ते रस्त्यावर फेकून देते. या विभागाच्या प्रारंभी ज्याची चर्चा झाली आहे, त्या आत्मभानयुक्त उद्गाराशी तुलना करून पाहिल्यास सदर गोष्ट म्हणजे भाषेच्या अत्यंत विकसित आणि संस्कारित अशा उपयोगाची प्रतिनिधिभूत ठरते. यात गुंतलेल्या भावनेच्या विचारापासून प्रारंभ करूया. उकडते म्हणून, गुदगुदल्या होतात म्हणून किंवा तत्सम अन्य शारीरिक त्रासामुळे त्याने आपले टोपरे काढून टाकले असेल. परंतु येथील 'हॅतिआव' या उद्गारासरशी अभिव्यक्त झालेले सुख म्हणजे नाकावर बसलेली माशी चोळवटून झाडल्यावर मिळणाऱ्या सुखासारखे ते केवळ मनो-शारीरिक सुख नाही. येथे व्यक्त होते ती विजयाची भावना आणि तीही आत्मभानाची प्राप्ती झाल्याने उद्भवलेली. आईने असेच शब्द उच्चारून पूर्वी त्याचे टोपरे फेकून दिलेले असते, आणि आता तिची नक्कल करून आपणही तिच्याइतकेच चांगले मानव बनलो असल्याचे ते मूल सिद्ध करीत असते. किंबहुना आईहून आपणच अधिक चांगला मानव आहोत, असे ते स्वत: सिद्ध करीत असते. कारण आईने आता डोक्यावर टोपरे घातलेले असून ते तिथेच रहावे, असे तिला वाटत असते आणि तेथे इच्छाशक्तींचा संघर्ष असून त्यात आपण स्वत: विजयी झालो आहोत, असे मुलाला वाटत असते.

इतर कोणत्याही संवेदनेप्रमाणे ही संवेदनासुद्धा शारीरिक क्रियेद्वारेच अभिव्यक्त होणे अगत्याचे आहे. आत्मभानातून निर्माण झालेली अशी ही संवेदना असल्याने म्हणजे अर्थातच ती अनुभवाच्या काल्पनिक पातळीवरील असल्याने नियंत्रित केलेल्या क्रियेद्वारे ती अभिव्यक्त केली गेली पाहिजे. म्हणजे सदर क्रिया 'सहेतुक' हवी, केवळ

स्वयंप्रेरित असून चालणार नाही. परंतु या उदाहरणात नियंत्रित स्वरूपाच्या दोन क्रिया आहेत : टोपरे काढून फेकणे ही एक आणि विजयोद्गार ही दुसरी. हेतुपूर्तीसाठी एकच क्रिया पुरेशी का ठरू नये?

डोक्यावरील टोपरे काढणे आणि विशिष्ट उद्गार काढणे या दोघांतील संबंध आणि गेल्या विभागातील भयोत्पादक रंग आणि भयग्रस्त कृतीचा प्रारंभ या दोहोंमधील संबंध समांतर स्वरूपाचे आहेत. एका अखंड अनुभवाच्या घटनामालिकेत यांनी पहिले आणि तिसरे स्थान व्यापले होते, तर तेथील दुसरे स्थान भयाच्या भावनेने व्यापलेले होते, याचे स्मरण आपणास असेलच. आताच्या उदाहरणात प्रथम स्थानी विजयाची भावना आणि तृतीय स्थानी उद्गार अशी परिस्थिती आहे. या सर्व क्रियांचे मिळून अनुभवाचे एक रूप साकार होत असते; ते म्हणजे मुलाने आईवर मिळविलेला विजयाचा अनुभव.

हा अनुभव म्हणजे मुलाच्या ठायी उत्पन्न झालेल्या आत्मभानातून संपादिलेली एक गोष्ट असते. त्याच पातळीवरील दुसऱ्या अनुभवातून त्या अनुभवाची निर्मिती झालेली असते. उदाहरणार्थ, मूल स्वत:च जेव्हा अगदी जामानिमा करून छातीभोवती सुरक्षित पट्टा आवळून बाबागाडीतून आपण फिरतो आहोत, असे आपण होऊन शोधून काढते, तेव्हा आत्मभानाच्या प्रक्रियेतून ही वस्तुस्थिती शोधून काढलेली असते आणि ही वस्तुस्थिती आपल्या मर्जीनुसार घडलेली नसून आईच्या मर्जीनुसार घडून आली आहे, याची त्याला जाणीव होते. त्यामुळे त्याला लाजिरवाणे वाटत असते. त्याच्या पुढे दोनच मार्ग उपलब्ध असतात; अर्थात त्याला मात्र या गोष्टीचे भान नसते. ते स्वत: काही निवडानिवड करीत नाही. आपल्या सहजप्रेरणेनुसार ते केवळ कृती करीत असते. त्या परिस्थितीशी खरोखर प्रस्तुत नसणाऱ्या एखाद्या कृतीचा अवलंब करून तिच्या मधून सुटका करून घेण्यासाठी ते काही ना काही मार्ग मात्र काढू शकेल. उदाहरणार्थ, अनाठायी उत्पन्न झालेल्या आत्मकरुणेमुळे वृथा ठरणाऱ्या व त्राग्यातून उद्वलेले अश्रू ढाळणे किंवा त्या परिस्थितीला तोंड देण्यासाठी, काही झाले तरी आपण काही एखादे अर्भक नसून एक खराखुरा माणूस आहोत, हे सिद्ध करणारी काहीतरी कृती करणे, हे सरळ सरळ करून टाकील. या बाबतीत ते दुसरा पर्याय स्वीकारते. अर्भकाचे प्रतीक ते फेकून देते. त्याचे हृदय विजयाच्या भावनेने फुरफुरू लागते व त्या भावनेची अभिव्यक्ती प्रशंसनीय आणि विरोधाभासात्मक यथोचितपणे प्रकट व्हावी म्हणून ते मूल आईचेच त्राग्याचे उद्गार उचलते आणि तिचे आपल्यावरील वर्चस्व अभिव्यक्त करताना तिने जे शब्द वापरलेले असतात (जेथपर्यंत त्याचे बळ पुरे पडेल तेथपर्यंत) तेच शब्द ते उपयोजिते.

वाटल्यास आपण याचे वर्णन, ते मूल आईची 'नक्कल' करीत असते अशा शब्दांत करू शकू. परंतु खरे तर नक्कल हा शब्द अप्रयोजक आहे, कारण त्या

शब्दामुळे अशी नक्कल का व कशी घडून येत असते, याचा शोध घेण्याचा मार्गच सक्तीने बंद होतो. बालकाच्या ठायी अनुकरणाची सहजप्रवृत्ती असते, त्या प्रवृत्तीनुसार इतर लोक जे करीत असतात, त्याची नक्कल ते करते. इतर लोक बोलताना आढळतात, तेव्हा ती कलासुद्धा ते प्राप्त करून घेते. बालकाच्या ठायी असणाऱ्या या मानीव सहजप्रवृत्तीच्या संदर्भात बालभाषेच्या द्वारा एकूण भाषेचे मूळ स्पष्ट करण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत. परंतु अशी सहजप्रवृत्ती त्याच्या ठायी असते असे मानले तरी बालकाला जे व्यक्त करावयाचे आहे त्यासाठी मानीव सहजप्रवृत्तीच्या स्वयंचलित नियंत्रणातून बालकाची इच्छाशक्ती सबोध नियंत्रणाखाली आल्याशिवाय सहज प्रवृत्तीतून झालेले वर्तन भाषा या संज्ञेला कधीच पात्र ठरणार नाही. मुलाला जेव्हा आत्मभान येते तेव्हा आणि तसे ते आल्यासच ही गोष्ट घडू शकेल. पण तसे घडून आल्यास या सहजप्रवृत्तीच्या कार्याशिवायही बालक बोलू लागेल. बालकाच्या ठायी मानलेली ही अनुकरणाची सहजप्रवृत्ती त्याच्या ठायीच्या अनेक शक्तींपैकी एक असल्याने आणि तिचे महत्त्व वाजवीहून अधिक मानता येत नसल्याने ती एक शिळोप्याची कल्पित कथाच ठरते. बालकाने अनुभवाची आत्मभानपातळी गाठण्यापूर्वी बालकाची असंख्य प्रकारच्या शारीरिक हालचालींशी ओळख झालेली असते, व तशा त्या हालचालींचा उपयोग भाषा म्हणून करणे त्याला शक्य होते. या आत्मभानी पातळीपर्यंत बालक कसे पोहोचते, ते स्पष्ट करण्यासच काय तो याचा उपयोग होऊ शकेल. वास्तविक पाहता जरूर तेवढी जाणीव विकसित झाल्यावरच बालकाला भाषेतील बारकाव्याच्या हालचाली अवगत होण्यास प्रारंभ होत असतो. इतर लोक बोलत आहेत, याची अगोदर जाण झालेली असल्यामुळेच इतरांच्या बोलण्याचे अनुकरण ते करीत असते.

११.४. एक भाषा आणि अनेक भाषा

कोणतीही नियंत्रित आणि अभिव्यंजक स्वरूपाची शारीरिक क्रिया, मग ती शरीराच्या कोणत्याही भागाशी निगडित असो, सुचवण्यासाठी 'भाषा' हा शब्द आपण उपयोजीत आहोत. अशी ही केवळ एकमेव क्रिया आहे असे मानण्याकडे कल दिसून येतो; किंवा निदानपक्षी अभिव्यंजकतेच्या बाबतीतली म्हणजे बोलण्याच्या किंवा वागिंद्रियांच्या हालचालींच्या बाबतीतली, त्यातही बाकीच्या हालचालींना खूपच मागे टाकणारी अशी ती गोष्ट आहे, असे मानण्याची प्रवृत्ती विशेष दिसून येते. ह्या मानीव तथ्याला शरीरनिष्ठ कारण असते, असेही कधी कधी सुचविले जात असते. हे मानीव तथ्य म्हणजे वागिंद्रियांचा उपयोग करून अधिकतर सूक्ष्म भेदाभेद सुचविणाऱ्या विविध

प्रकारच्या हालचाली साधल्या जात असतात, आणि म्हणून अन्य शारीरिक अवयवांच्या कोणत्याही संयोगाच्या उपयोजनाहून भाषेत वागिंद्रियांच्या हालचालींचा विकास होण्याच्या दृष्टीने त्या अधिक सोयीच्या ठरत असतात. हा मुळातील विश्वास किंवा त्यासाठी दिलेले कारण यांपैकी एक तरी गोष्ट खरी आहे की काय याविषयी शंकाच व्यक्त करावीशी वाटते. शारीरिक क्रियांच्या अनेकानेक प्रकारांपैकी कोणतीतरी एक क्रिया आंतरिक दृष्टीने अभिव्यंजकतेसाठी इतर कोणत्याही क्रियेइतकीच यथोचित ठरण्याचा संभव आहे, आणि इतर क्रियांपेक्षा एकीलाच दिले जाणारे महत्त्व या वा त्या संस्कृतीच्या ऐतिहासिक विकासावर अवलंबून राहते, असे दिसून येईल. वागिंद्रियांच्या यंत्रणेपैकी सारेच्या सारे अवयव बोलणारी सर्व माणसे सारखेच उपयोगात आणीत नसतात. जर्मन लोक बोलत असताना कंठनलिकेचा तर फ्रेंच लोक ओठांचा उपयोग अधिक करीत असतात. ओठांच्या हालचालींवर फ्रेंच लोकांचे तर गळ्याच्या हालचालींवर जर्मनांचे अधिक बारकाव्याचे नियंत्रण असते, त्याचे कारण बहुधा या भेदातच असावे. परंतु हा भेद मूलत: अगदी स्वतंत्र अशा शारीरिक भेदावर किंवा आधीपासून अस्तित्वात असणाऱ्या भेदावर आधारलेला असतो, तसेच कंठनलिकेबाबत जर्मन तर मुखाच्या अग्रभागाबाबत फ्रेंच अधिक संवेदनाक्षम असतात, हे मात्र मुळीच खरे नाही. तसे असते तर कवटीचा आकार आणि अंगकांती यांसारख्या या खास संवेदनाशक्ती याही जीवशास्त्रीय आनुवंशिक लक्षणे ठरल्या असत्या आणि यथोचित जर्मन वा फ्रेंच बोलण्याची योग्यता वांशिक सातत्यावर अवलंबून राहिली असती. परंतु प्रत्यक्षात हे खरे ठरत नाही, हे कुप्रसिद्धच आहे. मानववंशशास्त्राने मान्य केलेले हे गट सांस्कृतिक वंशशास्त्रीय गटांशी मिळतेजुळते ठरत नाहीत.

जर का फ्रेंच लोकांच्या कंठाच्या हालचालींपेक्षा त्यांची ओठांची हालचाल अधिक अभिव्यंजक होत असेल, आणि जर्मनांची त्याविरुद्ध असेल, तर मग अशा प्रकारचा भेद वागिंद्रियांच्या तसेच अन्य विविध तऱ्हेच्या हालचालींमध्येही अस्तित्वात असू शकेल. इटॅलियन शेतकऱ्यांत भांडण जुंपले की ते प्रत्यक्षात शब्दांपेक्षा अत्यंत गुंतागुंतीच्या शारीरिक हावभावांच्या भाषेतच अधिक चाललेले असते. येथेही पुन्हा भेद होतो, तो शारीरिक आधाराच्या अनुषंगाने मुळीच केलेला नसतो. उत्तरेकडील युरोपीय लोकांपेक्षा इटॅलियनांची बोटे अधिक संवेदनाक्षम असतात असे नाही. तरी पण *मिकॅरे डिजिटिस्* [भा१] या प्राचीन खेळापर्यंत भिडणारी हातांच्या बोटांच्या हालचालींची केवढी तरी मोठी परंपरा त्यांना लाभलेली आहे.

अशा रीतीने ध्वनीयुक्त भाषा ही संभाव्य अनेक भाषांमध्ये किंवा भाषांच्या व्यवस्थांपैकी फक्त एक काय ती ठरते. एखाद्या विशिष्ट संस्कृतीने यांपैकी कोणतीही एखादी भाषा भावनिक अभिव्यंजकतेचे एक रूप या नात्याने अधिक संघटित स्वरूपात

विकसित केलेली असू शकेल. या भाषांपैकी कोणती एखादी भाषा भावनेची अभिव्यक्ती जरी करू शकत असली, तरी विचारांच्या अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने ध्वनींच्या भाषेलाच प्रयोजनदृष्ट्या एकमात्र स्वरूपाचे अथवा निदान सर्वांत अधिक महत्त्वाचे स्थान असते, अशी कधी कधी कल्पना केली जाते, आणि यदाकदाचित हे खरे असले तरी आपल्या विद्यमान विवेचनाच्या स्थितीत त्याला फारसे महत्त्व नाही, कारण येथे विचारांच्या प्रयोजनांच्या पूर्तीसाठी भाषेचा उपयोग होऊ लागला, त्या पूर्वीच्या भाषेच्या अवस्थेशी आपणास सध्या कर्तव्य आहे. वास्तविक बहुधा हेही तेवढे खरे नाही. एखादा ऑक्सफर्डचा तत्त्वज्ञ ज्या प्रकारे अकस्मात ग्रीकमध्ये बोलू लागतो, त्याप्रमाणे बुद्धाचीही एक गोष्ट अशी आहे की, तत्त्वज्ञानाच्या चरमसीमेवर येताच तो एकदा हावभावांच्या भाषेतून नुसता ओसंडू लागला : त्याने हाती फूल घेतले नि त्याकडे दृष्टिक्षेप टाकला, त्याच्या एका शिष्याने स्मित केले आणि गुरू नंतर त्याला म्हणाला, "माझे म्हणणे तुला कळले आहे."

जिच्यामधील प्रत्येक हावभाव एक अशा प्रकारचा विशिष्ट ध्वनी उत्पन्न करतो की, कान आणि डोळे या दोहोंच्या द्वारे त्याचा प्रत्यय यावा, अशी खास लक्षणे असणारी ध्वनिभाषा ही हावभावांची एक पद्धती मात्र ठरते. वक्त्याकडे नजरेने पाहण्याऐवजी त्याला कानांनी ऐकताना आपला असा कल होतो की बोली ही प्रामुख्याने ध्वनींची व्यवस्था आहे. परंतु तशी ती मुळीच नाही. फुप्फुसे आणि कंठनलिका, मुखातील पोकळ्या आणि नाक यांच्या साहाय्याने तयार झालेली ती हावभावांची व्यवस्था आहे. आपण लिहू-वाचू शकता येणारी एक गोष्ट मानून ध्वनिभाषेचा विचार करतो, तेव्हा तर मूलभूत तथ्यापासून आपण अधिकच दुरावतो. आपल्या विचित्र लिपिचिन्हांच्या द्वारे आपण बोलल्या जाणाऱ्या ध्वनींचा फक्त थोडासा अंशच लेखनातून व्यक्त करू शकतो. त्यातील आरोहावरोह आणि आघात, गती आणि लय हे त्यात जवळ जवळ पूर्ण दुर्लक्षित झालेले असतात; परंतु शब्द जर का प्रभावशून्य आणि अर्थहीन व्हायला नको असतील तर लेखकाला वा वाचकालाही स्वत:शीच नि:शब्दपणे ते बोलून पाहायला हवेत. बायझेंटाइन संगीतामधील स्वरक्रमाइतकेच लिखित किंवा मुद्रित पुस्तक हेसुद्धा संकेतांची अध्याहारयुक्त मालिकाच असते. त्यातून वाचक हा स्वत:च अभिव्यंजनाची देणगी लाभलेल्या भाषिक हावभावांची स्वत:साठी अशा रीतीने एक निर्मितीच करीत असतो.

भाषेच्या विविध प्रकारांचा शारीरिक हावभावांशी अशा प्रकारचा संबंध असतो. चित्रकला ही रेखांकनात केलेल्या हातांच्या अभिव्यंजक हावभावांशी पूर्ण बांधली गेली आहे आणि त्या काल्पनिक हावभावांच्या द्वारे चित्राचा प्रेक्षक हा त्याच्या 'स्पर्शमूल्यांचे' रसग्रहण करीत असतो. नृत्याप्रमाणेच कंठनलिकेचे नि:शब्द चलनवलन, बजवय्यांच्या

हातांचे हावभाव आणि वास्तविक वा काल्पनिक स्वरूपाच्या हालचाली, यांच्यामार्फत वाद्यसंगीताचासुद्धा श्रोत्यांशी असाच संपर्क प्रस्थापित व्हावा लागत असतो. अशा प्रकारे हरेक प्रकारची भाषा ही शारीरिक हावभावांचे एक विशिष्ट रूप ठरते, आणि त्या अर्थाने नृत्य ही तर सर्व भाषांची जननीच म्हणता येईल.

सामान्यत: विचार हा ज्याद्वारे व्यक्त केला जातो असे म्हटले जाते, त्या वागिंद्रियांच्या हालचाली म्हणजेच विचार होत, दुसरे तिसरे काही नाही, या वर्तनवाद्यांनी मांडलेल्या विरोधाभासात्मक विधानाचे यातून समर्थन साधता येते. प्रस्तुत संदर्भात आपण विचाराच्या जागी भावना हा शब्द वाचायला हवा, आणि कल्पनेच्या पातळीवरील भावना ही काही केवळ मानसिक नसते. वागिंद्रियांच्या स्थानी आपण आपले सबंध शरीरच धरून चालले पाहिजे, कारण बोलणे हे या हावभावांचे फक्त एक रूपच काय ते ठरते. अशा प्रकारे सुधारून घेतल्यास मग या महत्त्वाच्या अर्थी प्रस्तुत सिद्धान्त सत्य ठरतो : भावनांची अभिव्यक्ती म्हणजे जणू काही आधीच अस्तित्वात असणाऱ्या भावनेला तंतोतंत बसावा म्हणून सिद्ध केलेला पोशाख नसतो, तर जिच्याविना त्या भावनेच्या अनुभवाचे अस्तित्वच अशक्य व्हावे, अशी ती एक प्रक्रिया असते. भाषेला दूर सारा की, ती जे अभिव्यक्त करते, तेच मुळी तुम्ही दूर सारत असाल; मग शिल्लक राहील ती फक्त मानसिक पातळीवरील ओबड-धोबड संवेदना.

भिन्न भिन्न संस्कृतींनी आपापल्या उपयोगासाठी भिन्न भिन्न भाषा विकसित केलेल्या आहेत; या भाषा म्हणजे जशी इंग्रजी ही फ्रेंच भाषेहून भिन्न आहे, तशी किंवा तत्सम अशी बोलीची रूपे नसतात; त्यांची भिन्नता ही अधिक खोलवरची असते. बुद्धाने एक तत्त्वज्ञानात्मक परिकल्पना हावभावाद्वारे कशी अभिव्यक्त केली, ते आपण पाहिले : त्याचप्रमाणे एखाद्या इटॅलियन शेतकऱ्यांची बोटे अभिव्यंजकतेच्या दृष्टीने जिभेपेक्षाही कशी कमी बोलकी ठरत नाहीत, हेही आपण पाहिले. अंगभर कपड्याची खोगीर भरती केल्याने चेहऱ्याखेरीज बाकीच्या शरीरावयवांची अभिव्यंजकता खुंटून तिचा अपवाद केल्यास पोशाखाची भरपूर पुरेल अशी खोगीर भरती केलेली असल्यास केवळ वागिंद्रियांसारख्या अवयवांच्या हावभावांची अभिव्यंजकता प्रत्यक्ष नजरेने न पाहताही, कायम राहते. गणवेशासारख्या पोशाखाकडे कल असणाऱ्या[६] आधुनिक युरोपीय आणि अमेरिकन सर्वसमभावी संस्कृतीमुळे आपल्या अभिव्यंजक क्रिया प्राय: ध्वनीपुरत्याच सीमित होतात; स्वाभाविकपणे ध्वनी हेच अभिव्यक्तीचे सर्वोत्कृष्ट माध्यम होय, असे मांडून ही संस्कृती स्वत:चे समर्थनही करू पाहते.

परंतु व्यक्ती व तिचे वापरण्याचे निरनिराळे सूट यांच्याप्रमाणे भिन्न भिन्न भाषा या काही एकाच विशिष्ट संवेदनाच्या संचाशी निगडित झालेल्या नसतात. अनभिव्यक्त

संवेदना अशी एखादी चीजच जर अस्तित्वात नसेल, तर एका विशिष्ट संवेदनेच्या अभिव्यक्तीसाठी दोन भिन्न माध्यमांना वाव असणार नाही. दोन भिन्न प्रकारच्या बोलींत असणारे परस्परसंबंध आणि ध्वनिभाषा आणि भाषेची अन्य रूपे यांच्यातील परस्परसंबंध यांच्याही बाबतीत हीच गोष्ट खरी असते. एखादा फ्रेंच बोलू शकणारा इंग्रज गृहस्थ स्वत:च्या अनुभवासंबंधी जेव्हा मनन-चिंतन करीत असले, तर आणि त्याला जर का दुसऱ्या भाषेत बोलणे लागत असेल, तर त्याला जे भावत असते ते वेगळे असते, हे तो जाणत असतो. इंग्रजी भाषा ही केवळ इंग्रजी भावनांचीच अभिव्यक्ती करील. फ्रेंच बोलण्यासाठी तुम्हाला फ्रेंच माणसाच्या भावना आत्मसात कराव्या लागतील. बहुभाषिक बनणे म्हणजे भावनांचा रंगपालट करणारा सरडा बनणे होय. ज्या भावना आपण संगीताद्वारे अभिव्यक्त करतो, त्या बोलीद्वारे किंवा उलटपक्षी बोलीद्वारे व्यक्त होणाऱ्या भावना संगीताद्वारे अभिव्यक्त होणे सुतराम शक्य नसते, ही गोष्ट तर त्याहूनही स्पष्ट आहे. संगीत ही भाषेची विशिष्ट पद्धती आहे, तर बोली ही भाषेची वेगळ्या प्रकारची पद्धती आहे. यातील हरेक गोष्ट जे अभिव्यक्त करते ते स्पष्टता आणि काटेकोरपणा या संदर्भात पूर्ण असते, परंतु त्या प्रत्येक गोष्टीद्वारे ज्या भावना अभिव्यक्त होतात, त्या आपापल्या परीने स्वयमेव यथोचित असणाऱ्या अशा दोन भिन्न तऱ्हेच्या भावना असतात. तीच गोष्टी शारीरिक हावभावांच्या संदर्भातही सत्य आहे. एखाद्या व्यक्तीकडे पाहून अधिक्षेपात्मक उद्गारानिशी किंवा बोटे नाकाखाली उडवून तिच्याबद्दलची घृणा व्यक्त केली जाते. कवितेतून अथवा एखाद्या स्वरमेळातून आनंदाची वृत्ती व्यक्त केली जाते; पण तेथेही भिन्नता असते. कारण अशा विशिष्ट प्रकारची जी घृणा एका पद्धतीने व्यक्त होऊ शकते, ती काटेकोरपणे, त्याच स्वरूपात दुसऱ्या पद्धतीने अभिव्यक्त होऊ शकत नाही.

आता एखाद्या व्यक्तीने एका विशिष्ट प्रकारच्या भावना व्यक्त करण्याची क्षमता कमावलेली असेल आणि दुसऱ्या प्रकारच्या भावनांची क्षमता जर नसेल, तर परिणामी त्या व्यक्तीच्या ठायी एकाच तऱ्हेच्या भावना वास करून राहतील. आणि अन्य प्रकारच्या वास करणार नाहीत. अन्य प्रकारच्या भावना त्याच्या ठायी असंस्कारित संवेदनेच्या स्वरूपातात वास करतील. त्यांच्यावर त्याचे नियंत्रण वा प्रभुत्व कधीही असणार नाही. त्याच्या स्वत:विषयीच्या अज्ञानांधकारात त्या दडून राहतील किंवा भावनावेगाच्या वादळी स्वरूपात त्यांचा असा उद्रेक होईल की, मग त्याच्यावर तो कसलेच नियंत्रण ठेवू शकणार नाही, किंवा त्या भावना नीट समजूही शकणार नाहीत. परिणामी, एखाद्या संस्कृतीने ध्वनीचा उच्चार करण्याखेरीज अभिव्यक्तीच्या सर्व प्रकारच्या शक्ती गमावल्या आणि ध्वनी हेच अभिव्यक्तीचे सर्वश्रेष्ठ माध्यम अशा समजुतीवरच भर दिला, तर मग त्या खेरीज अन्य पद्धतीने अभिव्यक्त करण्याजोगे

जे जे म्हणून काही असेल, त्या त्या विषयी स्वयमेव अशी तिला कसलीही जाणकारी नाही, असे म्हणण्यापैकी ते ठरेल, अन्य काही ठरणार नाही. आणि ही तर निरर्थक पुनरुक्ती ठरते. कारण त्याचा अर्थ 'आम्ही (त्या विशिष्ट समाजाचे घटक असणारे) जे जाणत नाही, ते आम्ही जाणत नाही.' त्याद्वारे अधिक सुचविले जाते, ते एवढेच की 'आम्ही त्याचा शोध घेऊ इच्छित नाही.'

'नृत्य ही सर्व भाषांची जननी आहे' असे मी म्हटले आहे, त्याचे अधिक स्पष्टीकरण करण्याची गरज आहे. माझा मथितार्थ असा होता की, भाषेचे (बोली, हावभाव आणि तत्सम गोष्टी) प्रकार किंवा तिची व्यवस्था संपूर्ण शारीरिक हावभावांच्या मूलभाषेतून निपजलेले धुमारे असतात. बोलीभाषेत वागिंद्रियांच्या हालचालींना ज्या तऱ्हेचे महत्त्व असते, तसेच महत्त्व जिच्यामधील हरेक हालचालीला तसेच शरीरावयवांच्या हरेक स्थिर पवित्र्याला असेल, अशा स्वरूपाची ती भाषा असावी लागेल. तिचे उपयोजन करणारी व्यक्ती आपल्या हरेक अवयवाद्वारे बोलणारी असेल. या भाषेला 'मूळची' भाषा असे मी म्हणतो तेव्हा कसल्याही तऱ्हेच्या पुरातत्त्वीय साधनांशिवायच माणसाच्या अतिदूरच्या भूतकाळाची पुनर्निर्मिती पुरातत्त्वविद्येतील अनुभव निरपेक्ष पद्धतीच्या प्रयत्नांनिशी करण्याच्या नसत्या फंदात मी पडत नाही. 'देव करो नि तसे नसो' मी भाषेला अतिदूरच्या भूतकाळात नेऊन ठेवीत नाही. मी तिला वर्तमानातच ठेवतो आहे. माझ्या म्हणण्याचा अर्थ असा की, आपल्यापैकी प्रत्येक जण जेव्हा जेव्हा आत्माभिव्यक्ती करीत असतो, तेव्हा तेव्हा तो ती संपूर्ण शरीराद्वारे करीत असतो आणि अर्थात संपूर्ण शारीरिक हावभावांच्या 'मूळच्या' भाषेतच प्रत्यक्षात बोलत असतो. हे काहीतरी खुळचट वाटण्याचा संभव आहे. काही माणसे आपले हात वेळावल्याशिवाय, खांदे उडविल्याशिवाय तसेच आपले शरीर हेलकावल्याशिवाय बोलूच शकत नाहीत, तर इतर काही लोक तसे करू शकतात व प्रत्यक्षात करतात. पण माझ्या म्हणण्याला त्यामुळे बाध येत नाही. ताठर स्थैर्य हाही एक आविभार्व असतो आणि हालचालीपेक्षा तो कमी नसतो. जर असे काही लोक असतील की, जे ताठर स्थैर्याच्या पवित्र्यात उभे असल्याखेरीज त्यांच्या तोंडून शब्दच फुटत नाही, तर त्यांचे ते वागणे अशामुळे घडते की ती विशिष्ट शारीरिक हालचाल म्हणजे त्यांची एक कायमची सवय जडलेली अशी बनून राहते आणि मग इतर कोणत्याही भावनेची अभिव्यक्ती करण्याची वेळ आल्यास तिच्याबरोबरसुद्धा तशीच अभिव्यक्ती करणे भाग आहे, अशी त्यांची धारणा होऊन बसते. म्हणून संपूर्ण शारीरिक हावभावांची भाषा ही 'मूळची' भाषा असून तीच एकमेव आणि खरीखुरी भाषा असते आणि आत्माभिव्यक्ती करू पाहणारी प्रत्येक व्यक्ती सदैव तिचा उपयोग करीत असते. आपण ज्याला बोलणे किंवा अन्य तऱ्हेच्या भाषा म्हणतो, त्या सर्व या भाषेचे भाग ठरतात. मात्र त्या भागांचा विकास विशेष

प्रकारे झालेला असतो. या विशेष प्रकारच्या विकासप्रक्रियेत त्या भाषा आपल्या जीवदात्या पेशींपासून सर्वस्वी अलग कधीही होत नसतात.

जीवदात्या पेशी म्हणजे दुसरे तिसरे काहीएक नसून फक्त मानसिक पातळीवरून सबोधतेच्या पातळीवर नेलेली आपल्या स्वयंचलित प्रक्रियांची समग्रता असते. आपण सबोध होतो ते आपल्या शारीरिप्रक्रियेविषयीच होत असतो. परंतु मानसिक पातळीवरून सबोधतचेच्या पातळीवर जेव्हा तिला नेले जात असते, तेव्हा जाणिवेंच्या कार्याद्वारे संस्कारांचे विचारात आणि संवेदनाविषयांचे कल्पनाशक्तीच्या विषयांत रूपांतर झालेले असते. अशा रीतीने समग्र शारीरिक हालचाल ही काल्पनिक अनुभवाचे स्वयंचलित अंग असते. हा अंतिम वाक्प्रयोग सातव्या प्रकरणातील छेदक ७.६ मध्ये 'उचित स्वरूपाच्या कलेचे कार्य' या अभिधानाखाली आलेला आहे. दुसऱ्या विभागामधून कलेचा जो सिद्धान्त आकार घेतो आहे. तो कला व भाषा यांच्या एकरूपतेविषयीच असेल; निदान ही एकरूपता हा त्या सिद्धान्ताचा एक पैलू तरी असेल हे आता आपल्याला दिसू लागले आहे.

११.५. वक्ता आणि श्रोता[७]

आपल्या प्राथमिक स्वरूपात भाषा ही कोणत्याही श्रोतृवर्गास संबोधून बोललेली नसते. मुलाचे पहिले उद्गार हे इतके सर्वस्वी असंबोधित स्वरूपाचे असतात की ते सर्व जगाला वा स्वत:ला उद्देशून काढलेले आहेत असेसुद्धा त्यांचे कोणाला वर्णन करता यायचे नाही. स्वत:ला उद्देशून बोलणे, साऱ्या जगाला उद्देशून बोलणे, विशिष्ट व्यक्तीला वा गटाला उद्देशून बोलणे, हा भेदाभेद नंतर निर्माण होत असतो. तेथील मूलभूत क्रिया म्हणजे केवळ बोलणे ही असते. आता बोलणे हे आत्मभानाद्वारे झालेले कार्य असते आणि म्हणून बोलणाऱ्या व्यक्तीला बोलताना अगदी प्रारंभिक अवस्थेतसुद्धा आपल्याविषयीचे भान असते, आणि त्या दृष्टीने तो स्वत:च स्वत:चा श्रोता बनलेला असतो. बोलण्याचा अनुभव हा ऐकण्याचाही अनुभव असतो.

'आत्मभानाचे मूळ' हा वाक्प्रयोग, ज्या अवस्थांतून आत्मभान अस्तित्वात येते, त्या अर्थाने म्हणजे मनोवैज्ञानिक दृष्टीने घ्यायचा की आत्मभान ज्या कारणांनी अस्तित्वात येते, त्या अतिभौतिकी दृष्टीने घ्यायचा, या प्रश्नाची चर्चा मी करीत बसणार नाही. मात्र त्या बाबतीत एक गोष्ट येथे अवश्य सांगायला हवी. एक व्यक्ती म्हणून किंवा अनुभवाचे केंद्र म्हणून आपणापैकी प्रत्येकामध्ये स्वत:विषयीची परिकल्पना आधी स्थिरावते आणि मग 'प्रक्षेपणा'ची किंवा साम्यशोधनात्मक युक्तिवादाची काहीएक प्रक्रिया सुरू होऊन दुसऱ्या व्यक्तीविषयी अनुमान केले जाते किंवा तिला

रचले जाते. या पद्धतीने जाणीव ही काही निव्वळ आत्मभान म्हणून उदित होत नसते. आपणापैकी प्रत्येकजण समर्याद प्राणी असतो व तशाच जातीच्या इतर प्राण्यांनी आपण वेढलेले असतो; तसेच आपल्या अस्तित्वाची जाणीव ही इतरांच्याही अस्तित्वाची जाणीव असते. शेवटी जाणीव हीसुद्धा विचाराचेच एक रूप असल्यामुळे तीत चूक घडणे शक्य असते (प्रकरण १०, छेदक १०.७), आणि जेव्हा बालकाला स्वतःच्या अस्तित्वाचा शोध लागतो, तेव्हा त्याचबरोबर त्याला आपल्या आईचा वा दाईचाच काय तो शोध लागलेला असतो, असे नव्हे, तर मांजर, झाड, ज्वालांची सावली, लाकडाचा तुकडा या व्यक्तीचाही शोध लागलेला असतो. अशा बाबतीत ही वा ती व्यक्ती एखाद्या विशिष्ट वर्गामध्ये स्वीकृत करून घेताना ज्या चुका घडलेल्या असतात, त्या स्वतःच्या व्यक्तित्वाच्या धारणेशी निःसंशय रीतीने सहसंबंधित असतात. परंतु या शोधाच्या बाबतीत (अन्य कोणत्याही शोधाप्रमाणे) प्रथम चूक होणे संभवनीय असले, तरी व्यक्ती या नात्याने बालकाचे जे आत्मशोधन सुरू झालेले असते, ते शोधन स्वयमेव आपण या जगातील लोकांपैकीच एक सदस्य आहोत याचे शोधन असते, हे तितकेच सत्य आहे.

याशिवाय सांगायचे तर आत्मभान हे माणसाला केवळ सचेतन जीवाच्या कोटीपर्यंत नेऊन पोहोचविते. या सचेतन जीवकोटीतील संबंध जे सिद्ध होत असतात, ते त्यांच्या संवेदनांच्या मानसिक अभिव्यक्तीद्वारे निर्माण होणाऱ्या सहानुभूतीच्या विविध प्रकारांतून सिद्ध केले जात असतात. व्यक्ती हेसुद्धा जीवच असल्याने अशा प्रकारच्या संबंधाशी त्या निगडितच असतात, परंतु व्यक्ती म्हणून परस्परसंबंधाच्या नव्या संचांची रचना करीत असतात. ही रचना त्यांच्या स्वतःविषयीच्या तसेच परस्परांविषयीच्या जाणिवेतून निर्माण झालेली असते. हे परस्परसंबंध भाषिक संबंधच होत. व्यक्ती या नात्याने स्वतःचा जो शोध असतो, तो म्हणजे बोलू शकतो म्हणून मी एक 'स्व-प्रतिमा' किंवा वक्ता आहे. बोलण्याद्वारे मी वक्ता आणि श्रोता असा उभयविध असतो आणि व्यक्ती म्हणून माझा स्वतःचा शोध हा माझ्या भोवतालच्या लोकांचाही शोध असल्यामुळे तो माझ्याखेरीज अन्य वक्त्यांचा आणि श्रोत्यांचाही शोध असतो. तेव्हा बोलण्याच्या अनुभवात प्रारंभापासूनच तात्त्विकदृष्ट्या इतरांशी बोलणे आणि आपल्याशी इतर लोक जे बोलतात ते ऐकणे हे अनुभवही स्वयमेवच अनुस्यूत असतात या तत्त्वाची कार्यवाही व्यवहारात कशी काय लागू होते, ही गोष्ट मी माझ्या परिसरातील व्यक्तींची ओळख कशा रीतीने पटवून घेतो, यावर अवलंबून असते.

दोन भिन्न व्यक्ती या नात्याने वक्ता आणि श्रोता यांच्यातील संबंध असा असतो की अतिपरिचयामुळे त्यांच्याविषयी सहज गैरसमजच व्हावा. वक्ता हा ज्यामध्ये आपल्या भावनांचे निवेदन करीत असतो अशा प्रकारचा हा संबंध असतो, असे

आपणास वाटणे अत्यंत साहजिक आहे; परंतु भावना या काही खाद्यपेयांसारख्या परस्परांमध्ये वाटता येत नसतात किंवा जुन्यापुराण्या कपड्यांप्रमाणे त्या दुसऱ्याच्या हातीही देता येत नाहीत. भावनांचे निवेदन केले जाते असे म्हणण्यात जर काही अर्थ असेल, तर तो हा असतो की ज्या भावना माझ्या ठायी आहेत तशाच भावनांची निर्मिती अन्य व्यक्तींच्या ठायी करणे. पण भाषेला दूर सारून तो किंवा मी किंवा तिसरी एखादी व्यक्ती माझ्या भावनांशी अशी तुलना करू शकणार नाही की त्या समान वा असमान आहेत याचा छडा लागावा. आपण अशा तुलनेसंबंधी बोलत असल्यास ते बोलणेही भाषेचा काही ना काही उपयोग करूनच झालेले असते आणि म्हणून बोलणे आणि ऐकणे यांच्याच परिभाषेत त्या तुलनेचे वर्णन करणे भाग आहे. पण अशा प्रकारच्या तुलनेच्या परिभाषेत बोलणे आणि ऐकणे यांचे वर्णन करता येणार नाही. मात्र भावना आणि भाषा यातील परस्परसंबंध छेदक ३ मध्ये अचूकपणे जर का स्पष्ट करता आलेला असेल, तर मग या वाक्प्रयोगातून काहीएक अर्थ निष्पन्न होणे शक्य आहे. मग त्याचे विश्लेषण पुढीलप्रमाणे करता येईल.

जेव्हा भाषा ही भावनेची अभिव्यक्ती करते, असे म्हटले जाते तेव्हा त्याचा अर्थ असा होतो की अनुभव हा एकच एक असतो पण त्याचे घटक मात्र दोन असतात. प्रथमत: तेथे विशिष्ट जातीची भावना असते; परंतु मानसिक भावना किंवा संस्कार असा प्रकार तेथे नसतो; तर ज्या व्यक्तीच्या ठायी ती भावना असते तिला तिची जाणीव असते. आणि आपल्या या जाणिवेद्वारे सदर व्यक्तीने संस्काराचे रूपांतर परिकल्पनेत केलेले असते. दुसरे म्हणजे ही परिकल्पना व्यक्त करणारी अशी एक नियंत्रित केलेली शारीरिक क्रिया तेथे असते. अभिव्यक्ती ही काही पश्चात बुद्धीने सुचलेली परिकल्पना नसते. ह्या उभय गोष्टी इतक्या अविभाज्यपणे संमीलित झालेल्या असतात की अभिव्यक्त होण्याच्या सीमेपर्यंतच परिकल्पना ही केवळ परिकल्पना असते. अभिव्यक्ती म्हणजे बोलणे आणि वक्ता हाच त्याचा पहिला श्रोता असतो. स्वत:चे बोलणे कानावर पडत असताना ज्या परिकल्पनेची आपण अभिव्यक्ती करीत आहोत तिचे धनीही आपणच आहोत, याविषयी त्याला जाणीव असते; म्हणून उघड उघड परस्परविरोधी वाटावी अशी ही उभय विधाने सत्यच आहेत : (१) आपणास ज्याची संवेदना प्राप्त होते त्याचे ज्ञान आपणास होते, म्हणूनच केवळ आपण ती [संवेदना] शब्दांद्वारे अभिव्यक्त करू शकतो; (२) आपण शब्दांद्वारे ती अभिव्यक्त करू शकतो म्हणूनच केवळ आपल्या भावना काय आहेत, हे आपण जाणू शकतो. पहिल्या वेळी आपण वक्ता या नात्याने आपल्या परिस्थितीचे वर्णन करीत असतो, तर दुसऱ्या बाबतीत आपण स्वत: जे बोलत असतो त्याचा श्रोता म्हणून आपल्या परिस्थितीचे आपण वर्णन करीत असतो. ही उभय विधाने परिकल्पनेचे अभिव्यक्तीशी जे संमीलन होते, त्या

एकाच गोष्टीकडे संकेत करतात; परंतु परस्परविरोधी अशा अंतिम टप्प्यावरून ती उभय विधाने हे संमीलन विचारात घेत असतात.

ज्या व्यक्तीला उद्देशून बोलले गेलेले असते ती या दुहेरी परिस्थितीशी परिचित असते. तशी ती नसेल तर तिला उद्देशून बोलणेच व्यर्थ ठरते. ती व्यक्ती हीसुद्धा वक्ता असतेच आणि स्वत:च्या भावना स्वत:शी बोलून त्यांचे ज्ञान स्वत:ला करून घेण्याची सवय तिला असते. या दोन व्यक्तींपैकी प्रत्येकीला आपल्याशी सहसंबंधी असणारी व्यक्ती म्हणून दुसरीच्या व्यक्तित्वाची जाणीव असते व त्यांपैकी प्रत्येकीला या जगात राहणाऱ्या व्यक्तींपैकीच आपण आहोत, याची जाणीव असते आणि प्रस्तुतच्या प्रयोजनाच्या दृष्टीने हे जग त्या दोन व्यक्तींचेच बनलेले असते. म्हणून श्रोता ही आपल्यासारखीच दुसरी व्यक्ती आपणास उद्देशून बोलते आहे, याविषयी तिला जाणीव असते. (अशी ती मूलभूत जाणीव असल्याखेरीज भाषेद्वारे भावनेचे तथाकथित निवेदन साधणे अशक्य आहे) व जणू काही ते आपले स्वत:चेच बोलणे आहे, अशा रीतीने ते ऐकून घेऊन ती व्यक्ती त्याचे ग्रहण करीत असते. आपल्याला उद्देशून बोलले गेलेले जे शब्द ती ऐकते, ते ती स्वत:शी बोलते आणि अशा प्रकारे ते शब्द जी परिकल्पना अभिव्यक्त करीत असतात, तिची स्वत:च्या ठायी ती पुनर्रचना करते आणि त्याचवेळी वक्ता म्हणून स्वत:व्यतिरिक्त दुसऱ्या व्यक्तीची तिला जी जाणीव झालेली असते, तिच्यामुळे सदर परिकल्पना दुसऱ्या व्यक्तीला चिकटवते. एखादी कोणी व्यक्ती तुम्हाला जे बोलते त्याची जाण येणे याचा अर्थ अशा रीतीने तिचे शब्द तुमच्या ठायी जी परिकल्पना उद्भूत करीत असते, आणि यामध्ये ते शब्द आपलेच असे मानून चालणे गर्भित असते.

वक्ता आणि श्रोता यांच्यामध्ये समान असा भाषिक समाज येथे गृहीत धरलेला असतो, कारण तेच शब्द उपयोगात आणण्याची त्यांना सवय असल्याखेरीज श्रोता हा स्वत:शी ते योजताना त्या द्वारे व्यक्त होणारा अर्थ एकच एक घेणार नाही, परंतु आपण ज्या परिस्थितीचे वर्णन करीत आहोत तिच्याहून भाषिक समाज ही एक काहीतरी वेगळी परिस्थिती अथवा तत्पूर्वीची परिस्थिती नव्हे: ज्या एकमेव अभिधानाने आपण तिच्याकडे संकेत करतो तीच स्वयमेव अशी ती परिस्थिती असते. कोणी व्यक्ती प्रथम भाषा अवगत करून घेते आणि मग ती उपयोगात आणते, असे मुळी नसतेच. ती अवगत असणे आणि उपयोगात आणणे हे एकच असते. आपण तिचा वरचेवर आणि अधिकाधिक प्रमाणात उपयोग करण्याचा जो प्रयत्न चालविलेला असतो. त्यामधूनच केवळ ती अवगत होत असते.

जर का येथे मांडलेले मत सत्य असेल तर एका व्यक्तीचे बोलणे दुसरीला समजले आहे, अशा स्वरूपाचे नि:संदिग्ध आश्वासन कोणत्याही वक्त्याला किंवा श्रोत्याला

याबाबत कधीही मिळण्यासारखे नसते, असा आक्षेप वाचक घेऊ शकतील. ते असेच असते, खरोखरच तसे आश्वासन मिळण्याजोगे नसते. आपणापाशी एकमेव आश्वासन असते आणि ते अनुभवनिष्ठ आणि सापेक्ष स्वरूपाचे असते; संभाषणात जसजशी प्रगती होते, तसतसे ते दृढतर होत असते आणि दोहोंपैकी कोणताही पक्ष अर्थशून्य बोलत नसतो या तथ्यावर ते आधारलेले असते. आपले बोलणे पुढे चालू ठेवण्याइतपत त्यांना एकमेकांचे बोलणे कळत असेल, तर मग एकमेकांची गरज भागवण्यापुरेसे चांगले त्यांना समजत असते आणि आपण जे आकलन प्राप्त केलेले नाही, याचा खेद वाटत नाही कारण त्यापेक्षा अधिक चांगल्या स्वरूपाचे आकलन संभवतच नाही.

ऐकलेल्या शब्दाद्वारे अभिव्यक्त होणारी परिकल्पना स्वत:च्या जाणिवेत पुनर्रचित करण्याची श्रोत्याची जी क्षमता असते, त्यावर अशा आकलनाची शक्यता अवलंबून असते. ही पुनर्रचना म्हणजे कल्पनाशक्तीची एक प्रक्रिया असते आणि ती साधण्याइतका श्रोत्याचा अनुभव पुरेसा समृद्ध असल्याशिवाय तिची कार्यवाही शक्य नसते. सर्व परिकल्पना या संस्कारांतून प्राप्त होत असतात. म्हणून मनातील इंद्रियनिष्ठ भावनांच्या अनुभवांतून निदान अस्पष्ट आणि सुप्त स्वरूपात मोक्याच्या क्षणी असल्याशिवाय व्यक्तीच्या जाणिवेत कोणतीही परिकल्पना साकार होणे शक्य नसते, हे आपण आधीच पाहिले आहे. (प्रकरण १०, छेदक ४ अखेर). शब्द कितीही बोलके आणि उत्तम निवडलेले असले तरी ज्या व्यक्तीच्या मनावर विशिष्ट अर्थ व्यक्त करणाऱ्या परिकल्पनांचे समान स्वरूपाचे संस्कारच नसतील, तर ती व्यक्ती एक तर ते निरर्थक तरी मानील किंवा स्वत:च्या अनुभवांवरून त्यांच्यावर अर्थाचा आरोप तरी करील; (यात वक्त्याने उत्तम प्रकारे अभिव्यक्ती केलेली नाही अशी शक्यतो सावधानतेची सूचना देऊन) मग उघड उघड चपखल न बसणारा असूनही तेथे तो अर्थ बळजबरीने लादेल. ज्याच्या मनात यथायोग्य संस्कार आहे पण ज्याची जाणीव भ्रष्टतेने शबलित झालेली आहे (प्रकरण १०, छेदक ६) आणि चित्त वेधण्यात विक्षेप निर्माण होत आहे, अशा श्रोत्याच्या बाबतीतही नेमके हेच घडेल.

गैरसमज करून घेणे हा अनिवार्यपणे श्रोत्याचाच दोष असतो असे नाही; तो वक्त्याचाही असू शकतो. अभिव्यक्त करावयाच्या परिकल्पनांसाठी आवश्यक असणारे काही घटक त्याने इदं न मम म्हणून नाकारलेले असतील व त्याच्या स्वत:च्या जाणिवेच्या भ्रष्टतेमुळे तो ज्या परिकल्पना अभिव्यक्त करीत असतो, त्या मिथ्या ठराव्यात असे ते उदाहरण ठरेल. मग श्रोत्यांच्या बाबतीत परिकल्पनेची पुनर्रचना करणाऱ्या स्वत:पुरत्या प्रयत्नाचे पर्यवसान (खुद्द त्याची स्वत:ची जाणीव तशाच प्रकारे भ्रष्ट झालेली नसेल तर) पुन:संशोधनात होईल. आपला नाही म्हणून नाकारलेला घटक

परिकल्पनेचा अंगभूत भागच असेल आणि अशा रीतीने वक्ता आणि श्रोता यांच्यामध्ये परस्पर-विसंवाद पुन्हा निर्माण होईल.

११.६. भाषा आणि विचार

एका अर्थी भाषा ही पूर्णपणे विचाराची क्रिया आहे आणि ती जे जे सर्व काही अभिव्यक्त करू शकते ते केवळ विचारच असतात. कारण अनुभवाच्या ज्या पातळीशी ती संबद्ध असते ती पातळी सबोधतेची किंवा जाणिवेची किंवा कल्पनेची असते. आणि ही पातळी संवेदनेच्या किंवा मानसिक अनुभवाच्या क्षेत्रातील नसून विचाराच्या क्षेत्रातील असते. जर का विचार ही संज्ञा बुद्धी या अधिक संकुचित अर्थाने घेतली तर कल्पनात्मक अनुभवासहित भाषाच मुळी विचाराच्या कक्षेबाहेरची तसेच निम्नस्तरीय ठरते. विचार ही संकल्पना संकुचित अर्थाने घेतल्यास भाषा ही काही तिच्या मूलप्रकृतीच्या दृष्टीने विचार अभिव्यक्त करीत नसते तर फक्त भावनांची अभिव्यक्ती करीत असते. या भावना म्हणजे जरी अर्धकच्च्या स्वरूपातील संस्कार नसल्या, तरी जाणिवेच्या क्रियेद्वारे मुरडून त्यांचे परिकल्पनांत रूपांतरण होत असते.

बुद्धीची उद्दिष्टे पूर्ण करण्यासाठी ज्या स्तरावर भाषेचे रूपांतरण होते, अशा दुय्यम स्तरासंबंधी मी या आधीच सांगितलेले आहे. कला ही भावनेची कल्पनात्मक अभिव्यक्ती असल्याने (प्रकरण ६ व ७) हा दुय्यम स्तरीय विकास सौंदर्यशास्त्राचा आस्थाविषय होण्यासारखा नाही, अशी कल्पना करून घेतली जाणे शक्य आहे, परंतु तसे होणे चुकीचे ठरेल. कला ही निखळ विचारांची नव्हे तर केवळ भावनांची अभिव्यक्ती करीत असली तरी भावना काही केवळ जाणिवेच्या प्रयोगनिष्ठ भावना नसतात, त्यांत व्यक्तीच्या चिंतनशील भावना अंतर्भूत असतात आणि परिणामी कलेच्या सिद्धान्ताला ज्या प्रश्नाचा ऊहापोह करावा लागतो, तो प्रश्न म्हणजे : ही भावनांची अभिव्यक्ती भाषेच्या कक्षेत आणण्यासाठी तिचे रूपांतरण करून घ्यावे लागत असेल, तर ते कशा स्वरूपाचे असते?

कल्पनाशक्ती आणि बुद्धी यांमधील सर्वसाधारण भेद असा की, कल्पनाशक्ती ही एखादी वस्तू स्वत:समोर साकार करते, तेव्हा ती एकमेव आणि अविभाज्य स्वरूपात साकार करते; तर बुद्धी ही त्या एकमात्र वस्तूच्या पलीकडे जाते आणि सुनिश्चित प्रकारच्या संबंधांसह आपल्यासमोर अनेक वस्तूंचे मूर्तिमंत विश्वच उभे करते.

कल्पनाशक्ती ही प्रत्येक वस्तू इथे आणि आता अशा स्वरूपात प्रस्तुत करीत असते. स्वयमेव, स्वयंपूर्ण, सर्वस्वी आत्मनिर्भर अशी ती वस्तू असते. ती वस्तू काय असते आणि काय असत नाही, ती काय असते आणि जशी म्हणून ती असते,

ती कोणत्या कारणास्तव तशी असते, ती काय असते आणि काय होऊ शकली असती, ती काय असते आणि ती कशी असायला हवी होती, या उभय तऱ्हेच्या गोष्टींमधील परस्परसंबंधांविषयी ती वस्तू अन्य कोणत्याही वस्तूहून अगदी अलग असते. यांतले कोणतेही भेद कल्पनेच्या विषयात बाहेरून आवक झालेले असल्यास ती त्यांना स्वत:त रिचवून घेते. त्यांमधील संबंधविषयक संज्ञांचे द्वैत तेथे संपलेले असते. पूर्णरूप गुणधर्मातील रूपांतरणाच्या स्वरूपात तिची फक्त खूण काय ती राहिलेली असते. उदाहरणार्थ, मी थ्रश पक्ष्याचे गाणे ऐकत आहे. तर केवळ संवेदनेद्वारा कोणत्याही एखाद्या क्षणी माझ्या कानी त्याचा एक स्वर किंवा स्वरांशच पडत असतो. मी जे ऐकत असतो, ते कल्पनेच्या द्वारे एक परिकल्पना या रूपाने माझ्या विचारविश्वात गुंजन करीत राहिलेले असते आणि परिणामत: गायला जाणारा पुरा वाक्यांश एका क्षणात माझ्यापुढे एक परिकल्पना म्हणून उभा राहिलेला असतो. आता पुढे जिच्यायोगे प्रस्तुतच्या मे महिन्यातील थ्रशगीताबरोबर जानेवारीतील थ्रशगीताचीही मला कल्पना करता यावी, अशी आणखी पुढे चालणारी क्रिया मी चालू ठेवू शकतो. बुद्धीपासून अलग असा कल्पनेच्या पातळीवरचा समग्र अनुभव म्हणून जेथपर्यंत तो राहिलेला असतो, तेथपर्यंत ही दोन गाणी परस्परांशी संबंधित असणारी म्हणून स्वतंत्रपणे कल्पिली जात नसतात. जानेवारीतील थ्रशगीत मेच्या गीतात मिसळून गेलेले असते आणि परिपक्व माधुरीचा नवा गुणधर्म त्याला प्रदान करीत असते. तेव्हा मी कल्पना करीत असतो ती गोष्ट कितीही व्यामिश्र स्वरूपाची असली तरी पूर्णैक वस्तू म्हणूनच मी ती कल्पिलेली असते आणि तिचे भाग हे केवळ त्या पूर्णैक वस्तूचे गुणधर्म म्हणूनच विद्यमान असतात.

पक्षिगान ऐकण्याच्या अनुभवापासून प्रारंभ करीत मी आता त्या शब्दाच्या संकुचित अर्थाने विचार करू लागलो की मी भाग पाडून विश्लेषण करू लागतो. मग अविभाज्य एकसंधत्वाऐवजी तो अनुभव बहुस्तरीय होतो, परस्परसंबंधित गोष्टींचे ते एक जाळेच बनते. हा एक स्वर तर तो दुसरा, हा उच्च तर तो निम्न, हा अधिक तीव्रतेचा तर तो कमी तीव्रतेचा, असे तेथे प्रकार होतात. त्यातील हरेक वेगळा असतो व अगदी निश्चित प्रकारे वेगळा असतो. खास या गुणधर्मांविषयीच मी विचार करू शकतो. अमुक अमुक स्वर हा दुसऱ्यापेक्षा अधिक वरचा व अधिक तीव्रतेचा किंवा वरचा व कमी तीव्रतेचा कसा आहे, यावर चिंतन करू शकतो. अमुक एका गाण्यात दुसऱ्यापेक्षा स्वरांचा अधिक गोडवा आहे किंवा स्वरांची लांबण आहे किंवा स्वरांची अधिक संख्या आहे, अशा भेदाचे मी वर्णन करू शकतो. हा विचार विश्लेषणात्मक असतो.

आणखीही गोष्ट मी करू शकतो. ती अशी की मी कल्पना करीत असतो, तिच्या पलीकडे मला जाता येते. आणि ज्यांची मी कल्पना करीत नसतो, अशा गोष्टींशी

सदर गोष्टीचे जे नाते असते, त्याचा मी विचार करू शकतो. उदाहरणार्थ, जानेवारीचे थ्रशगीत कसे होते, याची स्मृती (अर्थात कोणती तरी कल्पना) माझ्या मनात त्या विशिष्ट क्षणी जागृत करणे मला शक्य होत नसेल; परंतु ते गाणे प्रत्यक्ष आठवत नसले तरी त्याविषयीची वस्तुस्थिती आठवत असते. उदाहरणार्थ, मी ते चार महिन्यांपूर्वी प्रात:काळी ऐकलेले होते, या वस्तुस्थितीचे स्मरण मला होऊ शकते. या दुसऱ्या अर्थी स्मृती हे एक प्रकारचे बौद्धिक कागदी चलन ठरते; त्याची अदलाबदल पहिल्या अर्थाने ज्याला स्मृती म्हणता येईल ते सोने संपादन करण्यासाठी मी करू शकत नाही. एखाद्या वस्तूचे वस्तुव्यवस्थेत प्रत्यक्षात कोणते स्थान असते आणि ती स्वयमेव काय असते, याचा विचार न करता तिला त्या व्यवस्थेत (येथे स्थलकालामध्ये) विशिष्ट असे स्थान असते, अशा स्वरूपाचा हा विचार ठरतो. वस्तू ही जर सुनिश्चित स्वरूपाची असती तर जिचे विशिष्ट स्थान ठरले असते, अशा वस्तूचा काहीएक अनिश्चित म्हणून विचार करणे हा विचार अमूर्त विचार ठरतो.

विचारांचे प्रकार काही एवढेच आहेत असे नाही. (कारण त्या शब्दाचा आता मी अधिक संकुचित अर्थाने उपयोग करणार आहे). विश्लेषणात्मक आणि कधीही अमूर्त नसणारी कल्पना जे साधू शकत नाही ते विचाराला कसे साधू शकते, याची उदाहरणे म्हणून केवळ हे नमूद केले. या नवीन प्रकारच्या अनुभवांच्या अभिव्यक्तीशी भाषेला जुळवून घ्यावयाचे असते. या उद्दिष्टासाठी भाषेचे स्वत:चे परिवर्तन घडून येत असते.

११.७. भाषेचे व्याकरणिक विश्लेषण

पहिला मुद्दा म्हणजे प्रत्यक्ष बुद्धीच्या कार्याद्वारे भाषेचे व्याकरणिक विश्लेषण करता येते. या प्रक्रियेच्या तीन पायऱ्या असतात :

(१) भाषा ही एक कृती असते, या कृतीमध्ये आपण आत्माभिव्यक्ती करतो किंवा बोलतो. परंतु जिचे व्याकरणकार विश्लेषण करतो ती ही कृती नसते. तो त्या कृतीतून झालेल्या फलनिष्पत्तीचे अर्थात 'उक्ती'चे अथवा 'संभाषिता'चे विश्लेषण करीत असतो. परंतु बोलण्याचा अथवा संभाषिताचा अर्थ त्या कृतीला नसतो, तर त्या कृतीने अस्तित्वात आणलेली गोष्ट अशा अर्थाने ते विश्लेषण होत असते. बोलण्याच्या कृतीतून निष्पन्न झालेली ही फलनिष्पत्ती खरी नसते. ती अतिभौतिकी, कपोलकल्पित अशी गोष्ट असते. कारागिरीच्या तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टिकोणातून भाषेच्या सिद्धान्ताकडे पाहिल्यामुळेच केवळ तिच्या अस्तित्वावर विश्वास ठेवला जातो. कोणतीही कृती ही मूलत: एक प्रकारची जुळवाजुळवच असते, असे गृहीतकृत्य कसलेही प्रश्न उपस्थित न करता मानलेले असते. या भूमिकेनुसार अभिव्यक्तीची कृती ही मूलत: भाषा नामक

एक जुळवाजुळवीची चीज असते आणि ती कृती समजावून घेण्याच्या प्रयासाचेच रूप प्राप्त होते. हाती घेतलेला हा उद्योग निरर्थक वाटावा असाच आहे. जी चीज अस्तित्वातच नाही, ती समजावून घेण्याच्या प्रयासातून भले-बुरे, कसे का असेना निष्कर्ष निघणार ते कोणते? याचे उत्तर (प्रकरण ६, छेदक ६.१ अवधानपूर्वक वाचलेल्या वाचकाला जे अगोदरच स्पष्ट झालेले असेल) म्हणजे अतिभौतिकी कपोलकल्पित कथा एका अर्थाने खऱ्याखुऱ्याच असतात. जी व्यक्ती त्या समजून घेण्याचा प्रयत्न करीत असते, ती आपले अवधान खऱ्याखुऱ्या गोष्टीवर केंद्रीभूत करीत असते. परंतु जी वस्तुत: खोटी असते अशा पूर्वसंकल्पनेनिशी मेळ जमविण्याच्या प्रयत्नात स्वत:च्या परिकल्पनांचे ती व्यक्ती विघटनच घडवून आणीत असते. अशा रीतीने व्याकरणकार हा बोलण्याच्या कृतीच्या फलनिष्पत्तीचा विचार करीत नसून प्रत्यक्ष त्या कृतीचाच विचार करीत असतो आणि ती कृती ही कृती नसून एक फलनिष्पत्ती किंवा 'वस्तू'[८] असते, असे गृहीत धरल्याने या विषयीच्या विचारांचे असे विघटन होत असते.

(२) यानंतर या 'वस्तू'चा शास्त्रशुद्ध अभ्यास केला पाहिजे, व या अभ्यासात दुहेरी प्रक्रिया गुंतलेली असते. या 'वस्तू'चे विच्छेदन करून तिचे भाग पाडायचे, हा पहिला टप्पा होय. ज्या स्थळी विचार-वाचक क्रियापद योजायचे त्या स्थळी मी क्रियावाचक असे क्रियापद योजिले आहे, म्हणून या वाक्प्रयोगावर काही वाचक आक्षेप घेतील. 'विश्वरचना कशी झाली, याचा विचार कोणी एखादा करतो' असा अर्थ तुम्हाला जेव्हा अभिप्रेत असतो तेव्हा तुम्ही 'विचार विश्वरचना करतो' असे म्हणण्याच्या थरापर्यंत येऊन पोहोचता आहात आणि केवळ भाषेच्या ढिलाईखातर तुम्ही आदर्शवादाच्या प्रांतात घसरता आहात, असे मला स्मरण करून देऊन हे आक्षेपक पुढे म्हणतील की विश्वचैतन्यवाद्यांच्या मनोवृत्तीची जडणघडणच मुळी अशी झालेली असते. या आक्षेपाला उत्तर म्हणून बरेच काही सांगता येण्याजोगे आहे. लोकांच्या शब्दनिवडीच्या संदर्भातील पोलिसी पद्धतींच्या यमनियमांनी तत्त्वज्ञानातील वादांची तड लावायची नसते आणि शिवाय जी एखादी विचारप्रणाली (एक प्रतिष्ठित नाव देऊन केलेला गौरव) आपल्या अस्तित्वासाठी पारिभाषिक शब्दजाल लादीत असते तिच्याविषयी मला आदर तर वाटत नाहीच, पण भीतीसुद्धा वाटत नाही. मात्र येथे मला 'विभाजन'च अभिप्रेत असल्याने उत्तर म्हणून केवळ तसेच म्हणणे मी पसंत करतो. भाषा नामक 'वस्तू'चे शब्दांमध्ये जे विभाजन प्रचलित आहे, ते एखाद्या शोधासारखे नसून विश्लेषणाच्या प्रक्रियेतून मुद्दाम सिद्ध केलेले साधन आहे.

(३) अशा विभाजनातून प्राप्त झालेल्या भागांमधील परस्परसंबंधांची व्यवस्था लावणे ही अंतिम प्रक्रिया होय. येथेही पुन्हा विश्वचैतन्यवादाच्या बागुलबुवाचे भय

आपण मनातून काढून टाकले पाहिजे. हे परस्परसंबंध शोधासारखे नसून मुद्दाम बनविलेल्या साधनासारखे आहेत, याविषयी आपण आग्रही राहिले पाहिजे. संज्ञाच जर सिद्ध केलेल्या स्वरूपाच्या असतील, तर त्यांतले परस्परसंबंधसुद्धा सिद्ध केले गेलेलेच असतात. येथे (२) आणि (३) हे आकडे देऊन ज्या प्रक्रिया निर्देशिलेल्या आहेत त्या देखील विलग स्वरूपाच्या नसून सहवर्ती असल्याने तर हे अधिकच खरे आहे, कारण त्यांपैकी कोणत्याही एका प्रक्रियेत रूपांतरण केल्यास दुसरीतही रूपांतरण करणे भाग पडते. परस्परसंबंधाची ही व्यवस्था विशिष्ट पारंपरिक मथळ्यांखाली येत असते.

(अ) शब्दकोशरचना : हरेक संभाषिताच्या ओघात एखादा शब्द ज्या वेळी येतो, तेव्हा तो एकदा आणि एकदाच काय तो येत असतो; परंतु विभाजनाची क्रिया कौशल्याने पार पाडल्यास इतस्तत: इतके काही सारखे शब्द मिळतात की त्यांना एकांच शब्दाची होणारी पुनरावृत्ती असे म्हणता येते. अशा प्रकारे एक नवी कपोलकल्पित गोष्ट आपणास प्राप्त होते आणि ती म्हणजे पुनरावृत्त होणारे शब्द हेच शब्दकोशरचनाकारांचे एकमान घटक बनत असतात. ही कपोलकल्पित गोष्ट आहे, हे ध्यानात येणे कठीण आहे असे नाही, असे मला वाटते. मी आताच लिहिलेल्या वाक्यात 'आहे' हा शब्द दोनदा आलेला आहे, परंतु या दोहोंमधील संबंध अभेदाच्या जातीचा नाही. ध्वनीदृष्ट्या आणि तार्किकदृष्ट्या दोन्ही सारखेच आहेत, पण या सारखेपणाहून अधिक काहीच नाही.

शब्दकोशकाराचे दुसरेही एक कार्य असते; ते म्हणजे या कपोलकल्पित वस्तूंची 'अर्थनिश्चिती' करणे. अर्थात शब्दांचा उपयोग करून तो ते करीत असतो. अर्थसाम्याचे संबंध प्रस्थापित करून त्यांच्या बळावर हा आपला कार्यभाग तो साधून घेत असतो. संज्ञांशी जोडलेले हे परस्परसंबंध संज्ञांइतकेच कपोलकल्पित असतात आणि सुजाण शब्दकोशकाराला त्याचे भान लवकरच येत असते. शब्दांमध्ये केलेल्या भाषेच्या विभाजनाला तसेच शब्दकोशनियत एकमान घटकामध्ये केलेल्या प्राथमिक वर्गीकरणाला आपण मान्यता दिली तरीसुद्धा या एकमान घटकांपैकी एक घटक हा दुसऱ्याशी पूर्णपणे समानार्थी कधीही असत नाही.

(ब) शब्दविचार : dominus, domine, dominum यांना एकमान घटक या नात्याने स्वतंत्र शब्द न मानता, निश्चित नियमांनुसार रूपांतरणे झालेला एकच एक शब्द म्हणून शब्दकोशात त्यांची गणती होते, पुन्हा हे नियम म्हणजे कपोलकल्पितच असतात कारण त्यांना अपवाद संभवतात, ही गोष्ट कुविख्यातच आहे, आणि परिणामी सार्वत्रिक वैज्ञानिक सिद्धान्त म्हणून तो खरा ठरत नसून फक्त 'अधिकांश' बाबींपुरता (ॲरिस्टॉटलच्या for the most part यासारख्या वाक्प्रयोगात) खरा ठरतो याला

मान्यता दिली, तरच तो खरोखर शास्त्रीय म्हणून आत्मसात करणे शक्य आहे. व्याकरणाचा जन्म या सिद्धान्ताच्या प्रभावाखाली खरोखर झालेला आहे. आणि आज जरी कोणीही त्याचा स्वीकार करीत नसले, तरी व्याकरण हे विज्ञानाच्या पदवीवर अद्यापही जो मूक हक्क सांगत असते, त्यामागे हा प्रभावच अधोरेखित असतो.

(क) वाक्यरचना : शब्द हे प्रत्यक्षात 'उपयोजले' जात असताना वाक्ये नामक मोठ्या एकमान घटकाचे भाग असतात. एखाद्या विशिष्ट वाक्यात प्रत्येक शब्दाला जे व्याकरणिक विकार होतात ते विकार म्हणजे वाक्यातील अन्य शब्दांशी उघड वा गर्भित असा जो संबंध असतो, त्या संबंधांचे ते एक रूप असते. या संबंधांच्या रूपाचे निर्धारण करणाऱ्या नियमांना वाक्यरचनेचे नियम असे म्हणतात.

भाषेचा व्याकरणिक व्यवहार आपण ग्रीकांपासून शिकलो आहोत. आपल्या संस्कृतीच्या जडणघडणीत संक्रमित झालेल्या व पुढे विकसित होत गेलेल्या रूढींचा तो एक महत्त्वाचा भाग होऊन बसलेला आहे. इतका की तो आपण मुळी गृहीत धरून चाललेले असतो आणि त्यामागील उद्दिष्टांची विचारणा करण्याचेही विसरून गेलेलो असतो. ते एक शास्त्र आहे, असे आपण मोघमपणे धरून चालत असतो. जेव्हा एखादा व्याकरणकार एखादा विवेचनात्मक उतारा हाती घेऊन त्याचे विभाजन भागांमध्ये करीत असतो, तेव्हा तो त्यातील सत्य शोधून काढत आहे, तसेच जेव्हा त्या भागांमधील परस्परसंबंध स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीने तो नियम सिद्ध करतो तेव्हा लोक बोलतात त्या वेळी त्यांचे मन कशा रीतीने काम करीत असते; हेच तो सांगत आहे, असे आपणांस वाटत असते पण हे सत्यापासून खूपच दूर असते. व्याकरणकार हा काही भाषेच्या प्रत्यक्ष संरचनेचा अभ्यास करणाऱ्या जातीचा वैज्ञानिक नसतो. तो एक प्रकारे खाटीकच असतो; तो भाषेतील जीविततंतूंचे रूपांतरण बाजारात खपण्याजोग्या आणि खाण्याजोग्या दुव्यांच्या तुकड्यांत करीत असतो. जिवंत आणि वाढणाऱ्या प्राण्यात मनगटासह हात, जांघा, गुडघे आणि शरीराचे अन्य सांधे यांचा अंतर्भाव असतो, असे म्हणणे आणि जिवंत आणि वाढणाऱ्या भाषेत क्रियापदे, नामे आणि तत्सम गोष्टींचा अंतर्भाव असतो, असे म्हणणे या उभय गोष्टी सारख्याच निरर्थक होत. व्याकरणकाराचे खरे कार्य (मी त्याला प्रयोजन संबोधित नाही, कारण त्याने स्वत: तसा जाणीवपूर्वक हेतू बाळगलेला नसतो.) भाषा समजून घेणे हे नसते, तर ती रूपांतरित करून घेणे हे असते. भावनाभिव्यक्तीच्या अवस्थेतून (म्हणजे तिच्या मूलभूत आणि स्वाभाविक स्थितीतून) विचाराभिव्यक्तीच्या दुय्यम अवस्थेत रूपांतरण करणे हे ते कार्य होय.

ह्या कार्याची प्रत्यक्षात पूर्ती होत असली, तरीसुद्धा ती केवळ सीमित आणि उण्यादुण्या स्वरूपातच होत असते. अभिव्यक्तिक्षमतेशिवाय भाषा ही मुळी भाषाच राहत नसते, आणि व्याकरणकाराच्या प्रयत्नांचा प्रतिकार करूनच केवळ तिला

आपल्या मूलभूत विजिगीषेचे काहीएक परिमाण टिकवून धरता येईल. बोलण्याचे शब्दांत केले जाणारे विभाजन अनिश्चित आणि यादृच्छिकच असते : हे अलग अलग केलेले भाग प्रत्यक्ष बोलण्यातील वाक्प्रयोगांमध्ये पुन्हा जणू साकळत असतात आणि त्यातून त्यांना अलग करता येत नाही. आपल्या स्वत:च्याच तत्त्वांची योग्य ती बूज न ठेवता व्याकरणकाराला शब्द हे सुटे सुटे आहेत असे धरून चालणे भाग पडते. अनेक शब्द एकत्र येऊन एका वाक्प्रयोगात साकळण्यातून पूर्णरूप सिद्ध होते ते त्या शब्दांच्या व्याकरणिक म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या संबंधातून घटित होणाऱ्या सदर शब्दांच्या गोळाबेरजेपेक्षा पूर्णतया भिन्न असते व अशा तयार होणाऱ्या पूर्णरूपालाच 'वाक्प्रचार' असे म्हणतात. हा शब्द मुळी एक विचित्र चीज आहे. त्याचा काहीतरी व्यक्तिगत आणि खाजगी असा अर्थ अभिप्रेत असतो आणि त्याचा उपयोजक, आपल्या समाजाकडून होणाऱ्या सार्वजनिक प्रयोगाविरुद्ध एक प्रकारे बंड पुकारीत असतो, असे प्रत्ययाला येते; तेव्हा वाक्प्रचार ही बोलण्याची अशी एक मोडणी असावयास पाहिजे की जी वक्त्याव्यतिरिक्त इतरांना अनाकलनीय व्हावी. पण प्रत्यक्षात तर वाक्प्रचार हे पूर्णपणे आकलनीय असतात; मग व्याकरणकाराने वाक्प्रचार हे अभिधान देण्याने काही साधले असेल तर इतकेच की, आपल्या व्याकरणशास्त्राला त्यांच्यावर काबू मिळविता आलेला नाही, याची तो कबुली देतो आणि लोक जेव्हा वस्तुत: कळण्याजोगे बोलत असतात, तेव्हा ते त्याच्या मते निरर्थक बोलत असतात. शिवाय, शब्द म्हणजे सर्व प्रकारच्या संदर्भात ध्वनी आणि अर्थ या दोन्ही बाबतीत स्वत:ची अस्मिता टिकवून ठेवणारी एक भाषिक एकात्मता होय, अशी जी मानीव व्याख्या शब्दकोशकाराने गृहीत धरलेली असते, तिला लगामी लावण्यास तो कितपत समर्थ ठरतो, यावर शब्दकोशरचनाकाराचे श्रेय अवलंबून असते. पण त्याचे ते गृहीतकृत्य चुकीचे आहे, असे मान्य करण्याची पाळी त्याच्यावर सतत येत असते. ज्या प्रमाणात भाषेचे बौद्धिकीकरण अधिकाधिक होत जाते, त्या प्रमाणात तिच्यावरचे मधेच खंडित होण्याचे प्रसंग कमी कमी होत जातात. पण अगदी पूर्ण बौद्धिकीकरण झालेल्या भाषेलासुद्धा मूळचा खड्डा कोठवर खणला गेला होता, याची अकस्मात आठवण होईल आणि आपले शब्द विशिष्ट संदर्भात कसे उभे राहतात त्यानुसार त्यांच्या अर्थामध्ये पालट करून ती भाषा कोशरचनाकारांना हसेल. तौलनिकदृष्ट्या पाहिल्यास दैनंदिन व्यावहारिक जीवनातील आपल्या बोलण्यात जेथे बौद्धिकीकरण कमी असते, तेथे संदर्भानुसार येणाऱ्या लहरीपणाशी धावता मुकाबला करताना शब्द कोशरचनाकार कधीच विजयी ठरू शकत नाही.

व्याकरणकाराचे कार्य हे वैज्ञानिक असल्याबद्दलचा जो अपसमज प्रचलित आहे त्याला अशा प्रकारचे विचार सर्वस्वी मारकच होत. व्याकरणाचा काहीच उपयोग

नसतो, असा यातून निष्कर्ष काढायचा नाही, त्याचा फार मोठा उपयोग असतो; पण तो सैद्धान्तिक नसून व्यावहारिक असतो. विचारांच्या अभिव्यक्तीसाठी भाषेची सिद्धता करून देणे हे व्याकरणकाराचे कार्य होय आणि व्याकरणकाराच्या ग्रंथातील विसंगती आणि तडजोडी आपण चालवून घेतो, कारण त्यायोगे भाषेची अभिव्यक्तिक्षमता पार नष्ट व्हावी, असा अतिरेकीपणा त्याच्याकडून होत नसतो, हे जे त्याचे महत्त्व असते, ते आपण ओळखत असतो.

व्याकरणकाराची मी कसायाशी तुलना केली खरी; पण तो असलाच तर फार मोठा विचित्र कसाई असतो. काही आफ्रिकन लोकांत जिवंत प्राण्याच्या मांसाचा तुकडा तोडून तो रात्रीच्या भोजनासाठी शिजवण्याची रीत आहे, पण त्यामुळे त्या प्राण्याला फारशी इजाही होत नाही, असे प्रवासी मंडळी सांगतात. मूळच्या त्या तुलनेची दुरुस्ती अशी करता येण्यासारखी आहे.

११.८. भाषेचे तार्किक विश्लेषण

सदर प्रक्रिया म्हणजे 'पारंपरिक तर्कशास्त्र' म्हणून जे ओळखले जाते, त्याची एक बाजूच काय ती ठरते. या तर्कशास्त्राची जुन्यातली जुनी अशी आजवर सुरक्षित राहिलेली जी मांडणी उपलब्ध होती, ती ॲरिस्टॉटलच्या *ऑरगेनॉन*[भा२] मध्ये असून तेथेच त्याच्या तंत्राचे पहिले पद्धतशीर विवेचन आढळते. मग मध्ययुगीन तर्कशास्त्रावेत्त्यांच्या एका मोठ्या परंपरेने ते पुढे चालू ठेवून विकसित केले. विद्येच्या पुनरुज्जीवन काळातील तसेच सतराव्या शतकातील ॲरिस्टॉटलविरोधी आंदोलनामध्ये एक व्यर्थ शब्दच्छल असा शिक्का मारून ते नाकारले गेले. अंशत: या आंदोलनाच्या प्रभावामुळे आणि अंशत: अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकांतील कांटपासून ब्रॅडलीपर्यंत तसेच पुढेसुद्धा विश्वचैतन्यवाद्यांकडून[भा३] खुद्द ॲरिस्टॉटलचे जे नव्याने अध्ययन सुरू झाले, त्यामुळे अनेक पुस्त्या-दुरुस्त्यांसह त्या तर्कशास्त्रावरील विश्वास पुन्हा प्रस्थापित झाला आणि आजकालच्या तार्किक विश्लेषणवाद्यांकडून तसेच अनुभववाद्यांकडून[भा४] आणखीही काही दुरुस्त्या होत होत त्याची पुन:प्रस्थापना झालेली आहे.

विचाराच्या अभिव्यक्तीचे माध्यम या नात्याने भाषेला परिपूर्ण क्षमता प्राप्त करून देणे हे या तंत्राचे उद्दिष्ट असते. एक प्राक्कथन आणि त्याचा उपसंहारात्मक ठराव या शब्दांमध्ये आपण त्याची प्रकृती आणि प्रयोजन स्पष्ट करू शकू. सदर उपसंहार पुढीलप्रमाणे : ''प्रामाणिकपणे भाषेचा उपयोग करणाऱ्या लोकांचा हेतू आपले विचार व्यक्त करण्याचा असतो, आणि भाषेच्या सर्वसामान्य उपयोगामध्ये उत्पन्न होणारे प्रमाद आणि नानार्थता यांमुळे तो हेतू विफल होताना दिसतो, हे जरी खरे असले तरी

ज्यांना 'तर्कशुद्ध रूप' असे म्हणता येईल, अशा काही विशिष्ट भाषिक रूपांचा उपयोग करूनच सर्व लोकांनी आपली विचाराभिव्यक्ती करीत जावे, असा ठराव करण्यात येत आहे.'' आता या तथाकथित तर्कशुद्ध रूपांची घटक वैशिष्ट्ये ही भिन्न भिन्न विचारप्रणालींकडून अर्थात भिन्न भिन्न परिभाषेत व्यक्त होत राहतील. जुन्यात जुन्या अथवा ॲरिस्टॉटलप्रणालीनुसार तर्कशुद्ध रूप याचा अर्थ उद्देश्यविधेयात्मक असेल आणि विचाराची तर्कशुद्ध अभिव्यक्ती म्हणजे 'उद्देश्य हे विधेय असते.'[भा५] अशा स्वरूपात त्याची अभिव्यक्ती करणे असा अर्थ निष्पन्न होत असतो. आधुनिक अथवा विश्लेषणवादी विचासरणीप्रणाणे ही गोष्ट अपर्याप्त आणि दिशाभूल करणारी अशी दोन्ही ठरेल. विधाने करून व्यक्ती ही जे प्रतिपादन करीत असते त्या सर्व विधानांत (उद्देश-विधेयात्मक विधाने त्यात अनिवार्यपणे असतीलच असे नाही) आलेल्या प्रतिपाद्याचे विश्लेषणसुद्धा तर्कशुद्ध अभिव्यक्तीची प्रमुख समस्या ठरते.

विश्लेषणात्मक तर्कशास्त्राचे तंत्र आणि त्याच्या पूर्वजस्थानी असणारे ॲरिस्टॉटलचे तंत्र य़ांत या स्वरूपाचे वा अन्य जे काही फरक असतात त्यामुळे ही उभय तंत्रे भिन्न ठरतात. अर्थात त्या फरकाशी मला येथे काही कर्तव्य नाही. त्यांच्या प्रयोजनातील मूलभूत एकात्मतेशी मला कर्तव्य आहे आणि तेसुद्धा त्याचा जेथपर्यंत सिद्धान्तावर परिणाम होतो, तेथपर्यंतच होय.

कोणतेही तर्कशास्त्रीय तंत्र मग ते ॲरिस्टॉटलचे असो, विश्लेषणवादी असो किंवा अन्य प्रकराचे असो, त्याचा प्रारंभ भाषेचे व्याकरणिक रूपांतरण यशस्वीपणे झालेले आहे, असे गृहीत धरूनच होत असतो. बोलण्याच्या क्रियेचे एका 'वस्तू'मध्ये परिवर्तन केलेले असते. त्या वस्तूचे शब्दांमध्ये भाग पाडलेले असतात. या शब्दांतील साम्यानुसार त्यांचे गट केलेले असतात. प्रत्येक गटातील शब्दांना शब्दकोशगत सुट्या एकमान घटकाची पुनरावृत्ती म्हणून समजली जाते, आणि हे एकमान घटक आपल्या यथोचित आणि स्थिर अर्थाला जखडून टाकले जातात व असे हे गाडे पुढे चालत राहते. तर्कशास्त्राचे कार्य आणखी तीन गृहीतकृत्यांची मांडणी करून सुरू होत असते.

यांपैकी सर्वांत पहिल्या गृहीतकृत्याला मी विधानात्मक गृहीतकृत्य असे म्हणेन. ह्या गृहीतकृत्याचा प्रकार असा असतो की व्याकरणकारांनी त्यांतील भिन्न भिन्न वाक्यांमध्ये आधीच भेद स्पष्ट केलेला असतो. त्यांपैकी काही अशी असतात की ती भावनाभिव्यक्ती करण्याऐवजी नुसती विधाने करीत असतात. तर्कशास्त्रज्ञ हा अशा विधानांवरच आपले लक्ष केंद्रित करीत असतो.

दुसरे गृहीततत्त्व एकभाषिक भाषांतराचे होय. कोशरचनाकार शब्दांच्या (किंवा नेमके सांगायचे तर ज्यांना शब्दकोशगत एकमान घटक असे मी संबोधिले आहे त्यांच्या) बाबतीत जसे गृहीत धरीत असतात, तसेच हे वाक्यांच्या बाबतीतले

गृहीतकृत्य असते. जेव्हा शब्दकोशकार एखाद्या शब्दाचा अर्थ दुसऱ्या एखाद्या शब्दाच्या अर्थाशी किंवा एकत्रित अशा शब्दसमूहाच्या अर्थाशी समकक्ष मानतो आणि दिलेल्या शब्दाची 'अर्थविवक्षा' करतो, तेव्हा हे घडत असते. एकभाषिक भाषांतराच्या तत्त्वानुसार एकाच भाषेतील एखाद्या वाक्याचा अर्थ दुसऱ्या एखाद्या वाक्याच्या किंवा वाक्यसमूहाच्या अर्थाशी समकक्ष ठरत असतो आणि त्यानुसार अर्थपरिवर्तन न होता एक दुसऱ्याच्या स्थानी पर्यायी म्हणून येऊ शकतो.

तिसरे गृहीतकृत्य म्हणजे तर्कनिष्ठ पसंतीचे. म्हणजे असे की, एकाच अर्थाच्या दोन वाक्यांपैकी किंवा वाक्यसमूहांपैकी तर्कशास्त्रीय दृष्टिकोणातून एकापेक्षा दुसऱ्यावर पसंतीचा शिक्का मारणे. तर्कशास्त्रज्ञाला जे साधावयाचे असते. त्यावर त्याची पसंती अवलंबून असते. याचाच अर्थ असा की, त्याचे उद्दिष्ट आणि त्याची तंत्रविषयक तत्त्वे यांच्यानुसार ती ठरत असते. तर्कशास्त्रज्ञाने कधी कधी जे म्हणून ठेवलेले असते त्याच्याकडे दुर्लक्ष करून असे म्हणता येईल की, ते स्वत: जे वाक्य किंवा वाक्यसमूह पसंत करीत असतात, ते गोष्टी समजण्याच्या दृष्टीने सुलभ असतात, या कसोटीवर नव्हे. अशी कसोटी तर्कशास्त्रज्ञ योजीत नाही, तर शैलीशास्त्रज्ञ योजतो. पसंतीची मुद्रा उमटविलेले वाक्यरूप हे यासाठी पसंत केलेले असते की, त्यायोगे तर्कशास्त्रज्ञाच्या तांत्रिक नियमानुसार सदर वाक्यात अरतेपरते करून घेण्याची शक्यता त्याला प्राप्त होत असते.

ॲरिस्टॉटलप्रणीत तर्कशास्त्राला प्रामुख्याने अनुमानाशी कर्तव्य असते. त्यामधील विधानांची हाताळणी संवाक्यांच्या चौकटीत त्यांना बसविण्याच्या उद्दिष्टाने केलेली असते. ॲरिस्टॉटलवादी तर्कशास्त्रज्ञाची खटपट येनकेनप्रकारेण पुढील भूमिकेवरून बोलता यावे यासाठी असते : 'हा जो दृष्टिकोण तुम्ही मांडीत आहात, तो चुकीचा आहे, कारण अमुक अमुक कारणांसाठी तुम्ही त्याचे समर्थन करीत असता; आणि तुम्ही जेव्हा आपल्या आधार-विधानांना तार्किक स्वरूपात मुरडून घेता, तेव्हा ती कथित निष्कर्ष सिद्ध करीत नाहीत.' आधुनिक विश्लेषणवादी तर्कशास्त्रज्ञाला अनुमानांच्या आकारनिष्ठ अधिकृततेमध्ये रस नसतो; तर ज्या विधानांच्या 'आशया'चे तो विश्लेषण करीत असतो, त्यात त्याला रस असतो. वाग्युद्धात त्यालाही रस असतो; पण त्याची पद्धत अशा प्रमादशील संकल्पनेवर आधारलेली असते की, जी संवाक्याच्या तर्काभासामुळे उद्भवलेली नसून ती ओळख पटण्याच्या घोटाळ्याचा परिणाम असते. म्हणून असा तर्कशास्त्रज्ञ पुढील भूमिकेवरून बोलता येणे शक्य व्हावे अशा खटपटी लटपटी करतो : 'तुम्ही जो दृष्टिकोण पुढे मांडीत आहात, तो चुकीचा आहे, कारण तो ठासून मांडण्यात तुम्ही अ,ब,क,ड आणि इ अशी पाच भिन्न भिन्न विधाने एकाच वेळी ठासून मांडीत आहात आणि तुम्ही त्यांच्याकडे अ,ब,क आणि ड अशी भिन्न

विधाने म्हणून अलगपणे पाहाल, तर ती बरोबर आहेत, इ मात्र चुकीचे आहे, हे तुम्हीच कबूल कराल.' या दोन विचारप्रणालींचे तर्कशास्त्रीय तंत्र आपापल्या भिन्न भिन्न तंत्रविषयक भूमिका संपादण्याच्या पद्धतीत सामावलेले असते. शिवाय दोन समभाषिक भाषांतरांपैकी एकावर जी पसंतीची मुद्रा उमटविली जाते, तीसुद्धा सापेक्षपणे भिन्न भिन्न नियमांच्या आधारे उमटविली जात असते.

व्याकरणिक विश्लेषणाच्या बाबतीतल्यापेक्षा या बाबतीत आपला संबंध भाषेला मुरडून घेण्याशी अधिक आहे. तिच्या सिद्धान्ताशी नाही, ही गोष्ट अगदी उघड आहे. पारंपरिक तर्कशास्त्रज्ञ हे 'विज्ञानही नाही आणि कलाही नाही, तर ती एक हुलकावणी आहे' असा शेरा जोवेटने[भा६] मारल्याचे सांगितले जाते. भाषेचे परिवर्तन प्रतीकवादात करणारी ती हुलकावणी आहे. या तर्कशास्त्राची गृहीतकृत्ये निश्चिततेच्या वा संभाव्यतेच्या दृष्टीनेच नव्हेत, तर शक्यतेच्या दृष्टीनेही खरी नाहीत. वास्तविक ती गृहीतकृत्येच नसून फक्त प्रस्ताव करणारी विधाने असतात, आणि ती भाषेचे परिवर्तन अशा काही गोष्टींत करू पाहतात की, ते साध्य झाल्यास भाषा नामक चीजच मुळात अस्तित्वात राहू नये. तार्किक खटपटी सुलभ व्हाव्यात यासाठी गणितशास्त्राप्रमाणे प्रतीकवादाचा आश्रय प्रत्यक्षात केलेला असल्यामुळे या विश्लेषणी तर्कशास्त्रज्ञांना या गोष्टीची समज अंशतःच असते आणि तर्कशास्त्र व गणित यांच्यातील एकात्मतेवर ते जोर देत नसले, तरी त्यांच्या एककेंद्राभिमुखतेवर अवश्य जोर देत असतात.

व्याकरणकरांनी भाषेच्या केलेल्या रूपांतरणाप्रमाणे तर्कशास्त्रज्ञाने तिच्यात केलेले रूपांतरणसुद्धा विशिष्ट मर्यादेपर्यंत पुढे नेणे शक्य असते; परंतु अगदी समग्रपणे त्यांची तड कधीच लावता येत नाही. जेव्हा तसा प्रयत्न केला जातो, तेव्हा घडत असते ते हे की, प्रत्यक्ष भाषा आणि प्रतीकवाद या दोहोंची अगदी समग्रपणे तड कधीच लावता येत नाही. जेव्हा तसा प्रयत्न केला जातो, तेव्हा घडत असते ते हे की, प्रत्यक्ष भाषा आणि प्रतीकवाद या दोन अगदी अलग अलग गोष्टींमध्ये विभाजन करण्याच्या दिशेने भाषेची ओढाताण मात्र केली जात असते. ही विभागणी जर संपूर्णपणे होऊ शकली असती, तर 'भाषेच्या द्विविध उपयोगां'ची तुलना करून डॉ. रिचर्डस् ज्या प्रकारे वर्णन करण्याचा प्रयत्न करतो, असे मानण्यात येते,[१] तशा प्रकारची परिस्थिती निष्कर्षित होईल. तो या दोहोंत भेद करतो, तो असा : (तत्रैव, पृ. २६७) : 'एखाद्या विधानाचा उपयोग त्यातून निर्दिष्ट होणाऱ्या खऱ्या वा खोट्या निर्देशासाठी केला जाणे शक्य आहे. भाषेचा असा उपयोग म्हणजे *वैज्ञानिक* उपयोग होय. परंतु निर्देशाच्या संदर्भात उत्पन्न होणाऱ्या भावना किंवा अभिवृत्ती यांच्या परिणामासाठीही विधानाचा उपयोग करता येतो; हा भाषेचा *आवाहक* उपयोग होय.' हे कोणी अन्य प्रकारेही साधू शकेल, हे बहुधा ध्यानात न घेतल्याने डॉ. रिचर्डस् यांची

अशी समजूत झालेली आहे की भाषा ही एखादी कृती नसते; ती 'उपयोगात आणायची' गोष्ट असते. ज्याप्रमाणे तासणीचा उपयोग लाकडाचा तुकडा करण्यासाठी करता येतो, तसाच तो एखादा बोजा उचलण्यासाठीही करता येतो, त्याचप्रमाणे भाषा ही 'वस्तू' मुळात असते तशी राहूनसुद्धा अगदी विविध प्रकारे 'उपयोगात आणणे' शक्य असते. याद्वारे रिचर्डस् भाषेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताशी कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताची सांगड घालतात. 'भाषेच्या आवाहक उपयोगाला' ते कलात्मक उपयोग मानतात. वर घेतलेले त्याचे अवतरण मधली दोन वाक्ये सोडून, असे पुढे चालू राहते. शब्दांच्या कित्येक रचना, आवश्यक त्या दिशेने कसलीच निर्देशात्मक संदर्भ न जोडताही दृष्टिकोण तयार करणारे आवाहक स्वरूपाचे कार्य साधू शकतात. त्या सांगीतिक वाक्प्रयोग कार्य करतात. यावरून कलेचा तांत्रिक सिद्धान्त आणि रिचर्डस्प्रणीत भाषेचा तांत्रिक सिद्धान्त या दोहोंमधील दुवे स्पष्ट होतात. तेव्हा डॉ. रिचर्डस यांच्या मतानुसार 'भाषेचा वैज्ञानिक उपयोग' म्हणजे बरोबर की चूक अशी विधाने करणारा तिचा उपयोग होय, आणि विशुद्ध सौंदर्यात्मक 'अर्ध-सांगीतिक उपयोग' म्हणजे एक प्रकारे ज्याला ते 'आवाहक उपयोग' म्हणतात तो होय. अर्थात भावनांना आवाहन करण्यासाठी त्याचा उपयोग होत असतो; हा प्रकार हे एक दुसऱ्या टोकाचे उदाहरण असते. आता या दोन वेगवेगळ्या चुका नसून ती एकच एक चूक असेल तर भाषेचा तांत्रिक सिद्धान्त हासुद्धा कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताप्रमाणे साफ चुकीचाच आहे. परंतु रिचर्डस् येथे जे म्हणत आहेत त्यातील चुका दूर करून त्यांच्या म्हणण्याचे पुनर्विधान करता येईल : खरी वा खोटी विधाने ज्यामध्ये केलेली असतात, आणि त्याद्वारे विचाराची अभिव्यक्ती झालेली असते, असे वैज्ञानिक वक्तव्य असू शकते किंवा ज्यामध्ये भावना अभिव्यक्त केलेल्या असतात, असे कलात्मक वक्तव्य असू शकते.

हा भेद खराखुरा आहे की भाषेचे बौद्धिकीकरण होत असताना दोन शक्तींमध्ये सर्वस्वी विध्वंसक नसणारा असा जो तणाव निर्माण होत असतो, त्या तणावासंबंधीचे हे फक्त विधान करण्यात आलेले आहे? या दोन पर्यायांपैकी दुसरा खरा आहे. तसेच व्याकरणाच्या आणि तर्कशास्त्राच्या कार्यांमुळे भाषेचे केले जाणारे बौद्धिकीकरण हे कधीही अपूर्णच राहत असते, तसेच जेथवर हे भाषेचे बौद्धिकीकरण अपूर्ण राहिलेले असते, तेथपर्यंत भाषा आपले कार्य टिकवून ठेवू शकते, हे मी दाखवून देण्याचा प्रयत्न करीन. बर्गसाँ म्हणतो की, 'भूमितीमुळे अवकाशालाच सुरुंग लावला जातो. त्याप्रमाणे व्याकरणकार आणि तर्कशास्त्रज्ञ यांच्या कार्यांमुळे भाषा हीच 'तर्कामुळे सुरुंगाने उडविली जाते असे म्हणता येईल. परंतु तिचे ते दणकट तुकडे (भाषारूपी जहाजात भरले गेले तर ते सागर तरू शकणारे न राहता बुडून जाईल' हे रूपक सोडून द्यायचे तर वैज्ञानिक वक्तव्य हे वैज्ञानिक ठरायचे असेल, तर ते भावनाभिव्यक्तीच्या

आपल्या प्रयोजनातून स्वत:ची सुटका करून घेण्याचा प्रयत्न करीत असते. परंतु या प्रयत्नात ते यशस्वी झाले तर ते मुळी वक्तव्यच राहत नाही. तेव्हा भाषिक दृष्टिकोणातून पाहिल्यास रिचर्डस् यांनी केलेला भेदाभेद (मी लावलेला पुनरान्वयार्थ अर्थात बरोबर आहे, याबद्दल मला खात्री नाही, कारण 'एकदा स्पष्टपणे काबू आला' की गोष्ट 'सोपी' आहे, असे ते म्हणत असले तरी ते खरे नाही) हा वैज्ञानिक वक्तव्य आणि कलात्मक वक्तव्य यांतील भेद अलग अलग दर्शविणारा नाही. तो भेद कलात्मक वक्त्यव्यांतर्गतच आहे. म्हणजे मूलत: तो कलात्मक वक्तव्य आणि बौद्धिक कार्यासाठी राबविले जाणारे कलात्मक वक्तव्य यांच्यामधील आहे. आता ही राबवणूक आपली ही प्रयोजने नेमकी कशा पद्धतीने साधते हा प्रश्न पुढे आपण उपस्थित केला पाहिजे.

पहिली गोष्ट म्हणजे, सत्यकथनाचा निर्धारित स्वरूपाचा प्रयत्न ज्यामध्ये होतो, असे वक्तव्य भावनिक अभिव्यक्तीचा घटक कायम टिकवीत असते, ही अगदी सत्य गोष्ट आहे. एखादा विचार हा उच्चारण्याच्या योग्यतेचा आहे, असे वाटल्याशिवाय कोणीही गंभीर लेखक वा वक्ता तो कधी व्यक्त करीत नसतो. त्या विचारामध्ये सत्य अंतर्भूत असते. यासाठी काही ती योग्यता ठरत नसते; (एखादी गोष्ट सत्य आहे, एवढेच कारण ती बोलून दाखवण्यासाठी पुरेसे नसते.) तर प्राप्त परिस्थितीत ते एक महत्त्वाचे सत्य ठरत असते. हे त्यामध्ये तथ्य असते. शिवाय त्यातील महत्त्वपूर्ण अर्थ अभिव्यक्त व्हावा अशी शब्दांची निवड केल्याशिवाय तसेच यथोचित आवाजाचा सूर लावल्याशिवाय असे सत्य तो कधीही उच्चारणार नाही. तो जर का स्वगत पद्धतीने शब्द उच्चारीत असेल, तर त्याचा जो रोख असतो, तो 'हे महत्त्वाचे आहे' एवढेच व्यक्त करीत नसतो, तर 'हे माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे', असेही तो व्यक्त करीत असतो. तो जर श्रोतृवर्गास उद्देशून बोलत असेल, तर 'हे महत्त्वाचे आहे' एवढाच त्याचा रोख तिथे व्यक्त होत नसतो, तर 'हे तुमच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे' असाही तो व्यक्त होत असतो. आपला अर्थ श्रोत्यांनी आत्मसात करायला लावणे या बाबतीत एखादा लेखक ज्या प्रमाणात कुशल असेल, त्या प्रमाणात त्याची शब्दांची निवड आणि आवाजाचा सूर या गोष्टींचे अवधान भावनाभिव्यक्तीचा पोत सूक्ष्मपणे जाणवून देऊ शकेल. लेखक हा कधी आत्मविश्वासी, कधी निरुत्साही, कधी अनुनयी, कधी संतुष्ट, तर कधी क्रोधाविष्ट असतो. टॉलस्टॉय[भा७]चा कलाविषयक एखादा विचार चुकीचा आहे, असे जेव्हा रिचर्डस् यांना म्हणायचे असते, तेव्हा ते म्हणतात, 'हे सरळच असत्य आहे.' भाषेचा हा वैज्ञानिक उपयोग आहे, हे नि:संशय पण कसा हळुवारपणे आवाहक! व्याख्यात्याचा आवाज कानी येतो आणि हे शब्द उच्चारले जात असतानाचा अतिचोखंदळ केंब्रिजकर व्याख्यात्याच्या मुखाचा आकार डोळ्यांसमोर

उभा राहतो. एखाद्या मांजराचे पाऊल दुर्दैवाने पाण्यात पडावे आणि त्याने एक जलबिंदू झटकण्यासाठी आपला पंजा हलवावा, अशा दृश्याचे स्मरण कोणालाही व्हावे. टॉलस्टॉयच्या सिद्धान्ताचा गंध फारसा चांगला नाही. त्याच्या सहवासात कोणीही सुसंस्कृत माणून नाइलाजास्तव थांबावे लागेल तेवढाच काळ थांबतो. म्हणून अकस्मात मध्येच थबकून हे चार मोजकेच शब्द श्रोत्यांना ऐकवायचे : 'हा महान पुरुष अविचारी घायतुकेपणाने ज्या वेडाचारात गुंत्ला होता त्यावर प्रकाश टाकण्याच्या मिषाने मी तुम्हाला तेथपर्यंत ओढीत नेऊन कंटाळा आणीत आहे, असे समजू नका. धीर धरा. हे प्रकरण जेवढे तुम्हाला तितकेच मलाही अप्रिय आहे; पण ते थोडक्यातच आटपणार आहे.'

या सत्याचा स्वीकार करण्यामध्ये एकच स्वाभाविक तशीच अंगभूत अडचण आहे. ती म्हणजे शब्द बोलण्याऐवजी आपणास ते लिहिण्याची सवय असते. वाईट तर्कशास्त्र आणि वाईट साहित्य यांच्या अपवित्र युतीमुळे त्या अडचणीचा कृत्रिमपणे जादा बाऊ केला जातो. एखादा गृहस्थ जेव्हा वैज्ञानिक वक्तव्य करू लागतो. उदाहरणार्थ, जेव्हा तो म्हणतो : 'पाण्याविषयीचे रासायनिक सूत्र H_2O असे आहे', तेव्हा आपल्या उच्चाराच्या सूर आणि गती याद्वारे तो आपल्या विचारासंबंधीची आपली भावनिक अभिवृत्ती कोणत्याही सावधान श्रोत्याला स्पष्टपणे अभिव्यक्त करीत असतो. तो त्याबाबतीत कंटाळलेला असून रसायनशास्त्राचा रोजचा ठरीव साच्याचा पाठ उरकून टाकायचा इतपतच त्याचे लक्ष आहे असे असेल, तर तो आपले शब्द सपाट आणि कोरड्या सुरात उच्चारील ते परीक्षेच्या दृष्टीने विद्यार्थ्यांच्या लक्षात रहावेत म्हणून त्यांच्या मनावर ठसवायचे असतील, तर तो जोमदार नि चढ्या सुरांचा उपयोग करील; किंवा वैज्ञानिक विचारांच्या विजयाचा टवटवतीतपणा त्याच्या दृष्टीने कधीच कोमजलेला नसल्याने तो मनाने जर प्रभावित झालेला असेल, तर तो ते शब्द अतिशय तल्लख आणि जिवंत सुरांत उच्चारील, आणि मग एखादा एफ.आर.एस. पदवीधर पन्नास वर्षांनंतर आपल्या स्नेह्याजवळ म्हणेल : 'तुला माहीत आहे, त्या वृद्ध जोन्सने मला खरेखुरे रसायनशास्त्र शिकविले.' परंतु आपल्या लेखनात किंवा मुद्रणात अशा तऱ्हेचे भेदाभेद दर्शविणारी संकेतचिन्हे मुळीच नसतात आणि परिणामी 'पाण्याविषयीचे रासायनिक सूत्र H_2O असे आहे' यासारख्या वाक्याच्या संदर्भात वाचकांना अर्थसूचक असे कोणतेही चिन्ह नसते. तर्कशास्त्राज्ञ म्हणून तो कड्याच्या टकमक टोकाशी आता उभा असतो. लिखित वा मुद्रित शब्द म्हणजे वैज्ञानिक वक्तव्य असा विश्वास बाळगण्याचा मोह त्याला होत असतो आणि बोललेले शब्द म्हणजे एकतर पुनश्च तीच ती उजळणी असते किंवा त्यात काही अधिकची गोष्ट म्हणजे भावनात्मक अभिव्यक्ती असते. उत्तम तर्कशास्त्र किंवा उत्तम साहित्यच त्याला वाचवू शकेल.

एखाद्या विधानाची तार्किक संरचना ही लिखित वा मुद्रित रूपाने नेहमीच स्पष्ट होत नसते, या गोष्टीकडे त्याचे अवधान खेचण्याचे कार्य उत्तम तर्कशास्त्र करू शकते.[१०] साहित्य तेथे उपयुक्त ठरते; कारण सामान्यत: एखाद्या बुद्धिमान वाचकाने जरी चुकीच्या आघातांनिशी आणि चुकीच्या गतीनिशी त्यातील वाक्याचे स्वत:शी किंवा मोठ्याने वाचन केले तरी त्यातून भलता अर्थ निघू नये, अशी खुबीदार रचना करणे हा लेखकाच्या कौशल्याचा फार मोठा भाग असतो. अशा साह्यभूत ठरणाऱ्या गोष्टींच्या अभावामुळे तसेच मूकवाचनाच्या आधुनिक सवयीमुळे भलत्याच दिशेला लागून तर्कशास्त्रज्ञ स्वत:ला बाजारबुणग्यांमध्ये झोकून देऊन 'आदर्श राज्याचा राजा गेल्या रविवारी मेला' अशा 'विधानां'च्या तात्पर्यार्थाची मारे आत्मघातकी चर्चा करीत असतात, पण पुढील विचारणा करण्यासाठी काही मधे थबकत नाहीत : 'आवाजाच्या कोणत्या पट्टीत मी हे बोलावे अशी अपेक्षा आहे? एखादी परिकथा सांगायला प्रारंभ करणाऱ्या माणसाचा सूर हवा असला तर मी ते एखाद्या सौंदर्यशास्त्रज्ञाकडे सोपवावे का? की तथ्य पुढे मांडून श्रोत्यांची त्याविषयी खात्री पटवायची असेल तर त्या व्यक्तीने काम एखाद्या वेड्यांच्या डॉक्टरकडे द्यावे काय? किंवा एखादी व्यक्ती नुसते तोंडाने आवाज काढते आहे, तर त्या बाबतीत एखाद्या शरीरशास्त्रज्ञाला रस असेल, पण मला मुळीच रस नाही, अशा व्यक्तीचा आवाज असावा काय? किंवा एखाद्या व्यक्तीला तर्कशास्त्राची खिल्ली उडवण्यासाठी हशावारी न्यायचे असेल तर तर्काची कोष्टके सोडविण्याचा तो प्रकार होतो; तो करायचा का? ज्या गोष्टींबाबत बोलायचे, त्यांचा सूर तुम्हाला माहीत नसेल, तर त्या गोष्टी बोलणे जमणारच नाही : ते काही केवळ शब्द नसतात; इतकेच नव्हे, तर नुसते आवाजही नसतात.'

विचाराभिव्यक्ती करणाऱ्या आणि भावनाभिव्यक्ती न करणाऱ्या शब्दांचे एक रूप तसेच वैज्ञानिक वक्तव्याचा एकमान घटक म्हणून रचित झालेले रूप या अर्थाने 'विधान' ही चीज एक कपोलकल्पित गोष्ट होय. वैज्ञानिक वक्तव्य पारंपरिक चिन्हानिशी कागदावर प्रस्तुत होते आहे की गैर पद्धतीने प्रस्तुत होत आहे, असा विचार करण्याऐवजी एक जिवंत वास्तव या नात्याने जो कोणी क्षणभर त्या वैज्ञानिक वक्तव्याचा विचार करील त्याला ही गोष्ट सहज मान्य होईल. परंतु आता मी एका दुसऱ्या आणि अधिक अवघड समस्येवर येऊन ठेपतो.

विचाराभिव्यक्ती हे एक आणि भावनाभिव्यक्ती हे दुसरे अशी वेगवेगळी दोन प्रयोजने वक्तव्याला असतात, आणि वैज्ञानिक वक्तव्याला म्हणजे अर्थात बौद्धिकीकरण झालेल्या भाषेला फक्त पहिलेच काय ते प्रयोजन असते, दुसरे नसते, या सिद्धान्तामुळे होणारा अपसमज मला दूर करावयाचा आहे, या अविर्भावात येथपर्यंत जणू मी बोलत राहिलो आहे. मला हा अपसमज तर दूर करावयाचा होताच; परंतु त्याच्याही पुढे मला

बरीच मजल मारायची आहे. भावना ही कोणत्या ना कोणत्या कृतीला सदैव भावनिक आवेग देत असते, कारण हरेक प्रकारच्या कृतीसाठी भिन्न प्रकारच्या भावनेची आवश्यकता असते. संवेदना आणि विचार या दोहोंतील भेद आपण ध्यानात घेतल्यास ऐंद्रिय अनुभवावर होणारे भावनिक आवेग हे विशुद्ध मानसिक स्तरावर जाणवतात व ते स्वयंचलित प्रतिक्रियांच्या रूपाने मानसिक रीतीने व्यक्त होतात. वैचारिक अनुभवावरील भावनिक आवेग हे भाषेच्या नियंत्रित प्रक्रियेद्वारे अभिव्यक्त होत असतात. आता त्यानंतर विचारामध्ये जाणीव व बुद्धी यांमधील भेद ध्यानात घेऊ. जाणिवेतील भावना भाषेच्या द्वारे त्यांच्या आदिम आणि मूलभूत स्वरूपात अभिव्यक्त होत असतात, पण बुद्धीलासुद्धा स्वत:च्या म्हणून भावना असतातच, आणि त्यांच्या यथोचित अभिव्यक्तीसाठी भाषा ही बौद्धिकीकरण झालेल्या रूपातच असावी लागते.

बुद्धीला स्वत:च्या भावना असतात. आपल्या स्नानगृहाबाहेर येऊन रस्त्यावरून आर्किमिडीजला[भा८] नग्नपणे धावायला लावणारी उत्तेजक अवस्था ही नुसती उत्तेजक अवस्था नव्हती. एका वैज्ञानिक समस्येचा नुकताच उलगडा करणाऱ्या व्यक्तीची ती विशेष उत्तेजक अशी अवस्था होती. परंतु त्याहूनही ती अधिक निश्चित स्वरूपाची होती. ज्या व्यक्तीने एवढ्यातच विशिष्ट गुरुत्वाविषयीच्या समस्येची उकल केली आहे, अशा व्यक्तीची ती उत्तेजक अवस्था होती. आता भावनाभिव्यक्ती करणारा 'युरेका' हा उद्‌गार जेव्हा कागदावर लिहिला जात असतो, तेव्हा एखादी तेलाची बुधली सापडलेल्या माणसाने 'युरेका' म्हणावे, तसलाच तो वाटतो. परंतु मुळात अवधनापूर्वक ऐकणाऱ्या श्रोत्याच्या दृष्टीने तो अगदी वेगळा होता. त्याद्वारे कोणता तरी एखादा सुमार शोध घोषित झालेला नव्हता, तर एक वैज्ञानिक शोध घोषित झालेला होता. आणि त्या वेळी आर्किमिडीजइतक्याच योग्यतेचा एखादा थोर भौतिकशास्त्रज्ञ ह्या वाटसरूंमध्ये असेल आणि सिरैक्यूजला येऊन, आपणही विशिष्ट गुरुत्वाचा शोध लावलेला आहे, हे त्यालाच खुद्द आर्किमिडीजला कथन करायचे असेल, तर त्याला साऱ्या गोष्टीची पूर्णकल्पना येणेही अशक्य नाही. गर्दीतून ताडकन पुढे येऊन तो ओरडेल, 'मलाही शोध लागलाय!'

या तत्त्वाकडेच अंगुलिनिर्देश करणारे एक अगदी टोकाचे आणि महाविचित्र उदाहरण येथे उपयुक्त ठरेल. बौद्धिकीकरण झालेली भाषा ही भावनाभिव्यक्ती नक्कीच करू शकते, तसेच ती भावना नुसती मोघम आणि सर्वसामान्य नसते, तर विचाराच्या पूर्णपणे निश्चित कृतीला पूर्णपणे यथोचित ठरावी अशी पूर्णपणे निश्चित स्वरूपाची ती भावनाही असते; हे एकदा मान्य झाले म्हणजे परिणामी आपोआप निष्कर्ष असा निघतो की भावनांची अभिव्यक्ती साधण्यात विचाराच्या कृतीची अभिव्यक्तीही साधली जाते. पहिली वैचारिक अभिव्यक्ती आणि दुसरी विचाराबरोबरच्या भावनेची अभिव्यक्ती

अशा दोन वेगळ्या अभिव्यक्ती मानण्याची मुळी गरजच नाही. अभिव्यक्ती ही एकमेवच असते. विचार हा यथोचित शब्दांद्वारे अभिव्यक्त होतो व नेमक्या त्याच शब्दांद्वारे विचाराला साजेशा भावनाही अभिव्यक्त होत असतात, असे आपण वाटल्यास म्हणावे, परंतु या उभय गोष्टी शब्दाच्या एकाच अर्थाने अभिव्यक्त होत नसतात. शब्दांद्वारे होणारी विचारांची अभिव्यक्ती ही प्रत्यक्ष स्वरूपाची वा ताबडतोबीची कधीच असत नाही. त्या अभिव्यक्तीमध्ये विशिष्ट मानवतेच्या माध्यमातून विचारावर घडून आलेल्या भावनिक आवेगाचा प्रभाव असतो. अशा रीतीने एक व्यक्ती जेव्हा आपल्या विचारांचे अन्य व्यक्तीपुढे विवरण करीत असते, तेव्हा ती व्यक्ती प्रत्यक्ष स्वरूपात आणि ताबडतोबीने ते करीत असते, विशिष्ट भावनेद्वारे तिने जो विचार केलेला असतो तो श्रोत्यासमोर अभिव्यक्त करावा आणि त्यानुसार श्रोत्यानेही त्या भावनेचा स्वत: विचार करावा, आणि मतपालटासाठी त्याचे मन वळवावे, म्हणजेच त्याने आपल्या स्वत:च्या विचाराचे पुन:शोधन करावे; त्याने तसे पुन:शोधन केले तर ज्या विशिष्ट भावनिक सुरात वक्त्याने तो विचार अभिव्यक्त केलेला असतो, त्याची ओळख त्याला पटते.

११.९. भाषा आणि प्रतीकात्मता

आता आपण भाषा आणि प्रतीकात्मता यांच्यातील भेदाकडे पुनश्च वळू शकू. प्रतीक हे भाषा असते, आणि भाषा नसतेही. गणिती, तार्किक किंवा अन्य एखाद्या प्रकारचे प्रतीक हे विशुद्ध वैज्ञानिक प्रयोजनासाठी शोधून काढले जात असते. त्याच्यामागे कोणत्याही प्रकारच्या भावनिक अभिव्यक्तीचा गुणधर्म नसतो, असे मानले जाते. पण एकदा का विशिष्ट प्रतीकपद्धती उपयोजनात आली आणि तिच्यावर प्रभुत्व प्राप्त झाले की खुद्द भाषेचा भावनिक अभिव्यक्तीचा गुणधर्म तिला पुन्हा प्राप्त होतो. प्रत्येक गणितज्ञाला हे माहीत असते; त्याचबरोबर गणितज्ञांना असेही आढळून येते की आपल्या प्रतीकांच्या द्वारे ज्या भावना अभिव्यक्त होतात त्या सर्वसाधारण नसतात, तर त्या गणितज्ञाच्या विचाराशी निगडित अशा विशिष्ट प्रकारच्या भावना असतात.

हीच गोष्ट पारिभाषिक संज्ञांनाही लागू होते. त्या नव्याने शोधून काढल्या जातात, त्या केवळ विशिष्ट वैज्ञानिक सिद्धान्ताची उद्दिष्टे पूर्ण करण्यासाठी काढल्या जातात, परंतु वैज्ञानिकाच्या बोलण्यात त्यांचा प्रवाह चालू झाला किंवा लेखनाद्वारे त्यांची अभिव्यक्ती सुरू झाली की मग तो वैज्ञानिक किंवा त्याचा सिद्धान्त जाणून घेतलेले लोक यांना त्या सिद्धान्ताशी निगडित अशा विशिष्ट भावना जाणवू लागतात. पुष्कळ वेळा साहित्यिक क्षमता असणाऱ्या व्यक्तीने संज्ञा नव्याने शोधून काढल्यास तिच्याद्वारे शक्य तितकी थेट आणि सहज अभिव्यक्ती साधली जाईल, यावर नजर ठेवूनच

प्रथमपासून ती निवडली जाते. अशा रीतीने 'आण्विक संवाक्ये' अशी संज्ञा एखादा तर्कशास्त्रज्ञ आपल्या पारिभाषिक शब्दावलीत योजील. आता 'आण्विक' हा शब्द म्हणजे एक पारिभाषिक संज्ञा असते, म्हणजे अन्य क्षेत्रातील एक शब्द म्हणून ती उसनी घेतलेली असते आणि विशिष्ट सिद्धान्ताच्या संदर्भात तिची सीमित अशी व्याख्या झाल्यावर मग तिचे प्रतीकात रूपांतर केलेले असते. ती संज्ञा ज्या वाक्यांमधून वापरली जाते त्या वाक्यांचे एकभाषिक भाषांतर करता येते. परंतु तर्कशास्त्रज्ञाच्या वक्तव्यात जेव्हा ती योजिली जाते तेव्हा मात्र ती भावनाभिव्यक्तीने ओतप्रोत भरलेली असते. एखादी भयसूचना आणि धाकदपटशा, एखादी आशा आणि आश्वासन लेखकाला तिच्याद्वारे जाणवत असते व तसे ते जाणवावे असाच तेथे हेतूही असतो. 'यांचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न करू नका, अनंतापर्यंत विश्लेषण करीत जाण्याचे आपले स्वप्न सोडून द्या. त्या मार्गावर चकवा आहे आणि माझ्यासारख्या लोकांकडून तुमचे हसे होईल. या विधानांच्या भक्कम सरलत्वावर भरवसा ठेवून निर्धास्तपणे चाला. तार्किक संरचना ज्या विटांच्या साहाय्याने तुम्ही उभी केलेली आहे त्यांचा आत्मविश्वासपूर्वक उपयोग कराल, तर त्या तुम्हाला कधीही धोका देणार नाहीत.'

तेव्हा प्रतीकवाद ही बौद्धिकीकरण घडून आलेली भाषा असते. ती भाषा असते; कारण ती बौद्धिक भावनांच्या अभिव्यक्तीसाठी योजिली जात असते. भाषेच्या मूलभूत अशा कल्पनात्मक स्वरूपात तिला अभिव्यक्तीचे गुणधर्म असतात, पण अर्थ नसतो. वक्ता काहीएक बोलत आहे आणि त्याचा काहीएक अर्थ आहे, असा भेद अशा प्रकारच्या भाषेच्या बाबतीत आपण करू शकत नाही. तो बोलतो आहे, तेच तात्पर्यार्थाने त्याला म्हणायचे आहे, असे तुम्ही म्हणू शकाल, किंवा तो नुसता बोलतो आहे, पण त्यात काहीच अर्थ नाही असेही तुम्ही म्हणू शकाल. (येथे, अर्थातच बोलणे याचा अर्थ नुसता मौखिक आवाज करणे असा नसून भावनांची अभिव्यक्ती करणे असा आहे.). भाषेच्या बौद्धिकीकरण झालेल्या स्वरूपात तिच्या ठायी भावनाभिव्यक्ती आणि अर्थ या दोन्ही गोष्टी असतात. भाषा या नात्याने ती विशिष्ट भावनाभिव्यक्ती करते. प्रतीकात्मतेच्या स्वरूपात सदर भावनेपलीकडे असणाऱ्या भावनावेगयुक्त विचाराकडे ती निर्देश करते. 'आपण जे बोलतो' आणि 'आपला जो अर्थ असतो' यांमधील हा सुपरिचित असा भेद असतो. 'आपण जे बोलतो', ते म्हणजे आपण जे तत्काल अभिव्यक्त करतो, ते असते : उत्कंठित किंवा नाखूष, विजयी किंवा पश्चातप्त असे ते उच्चार असतात आणि त्यांना व्यक्त करणाऱ्या भावना, हावभाव किंवा ध्वनी हे एकाच अनुभवाचे अविभाज्य असे घटक असतात. 'आपला जो अर्थ असतो', तो बौद्धिक क्रियारूप असतो. त्या क्रियेतच भावनिक आवेग असून भावनाभिव्यक्ती करणारे शब्द हे एक प्रकारे अंगुलिचिन्हांकित सूचनास्तंभांसारखे असतात. आपण ज्या

दिशेकडून आलेले असतो, तिच्याकडे ते [शब्द] संकेत करीत असतात, म्हणजे 'आम्ही जे बोलतो, ते जाणण्याची' जर का त्याला इच्छा असेल, अर्थात आम्ही जे बोलतो त्यामागील बौद्धिक अनुभव त्याला स्वत:साठी किंवा स्वत:मध्ये पुनर्रचित करायचा असेल, तर त्याने पुढे कोणत्या दिशेने जायला हवे, त्या दिशेकडे ते [शब्द] संकेत करीत असतात.

तेव्हा भाषेचे अधिकाधिक बौद्धिकीकरण आणि व्याकरणाच्या व तर्कशास्त्राच्या कार्यामुळे वैज्ञानिक प्रतीकात्मतेमध्ये तिचे घडून येणारे अधिकाधिक रूपांतरण हे भावना अधिंकाधिक शुष्क होत जाण्याच्या क्रियेचे प्रस्तुतीकरण नसते, तर त्यांचे अधिकाधिक प्रमाणात होणारे उच्चारण आणि विशेषीकरण असते. आपण भावनात्मक वातावरणापासून दूर असणाऱ्या शुष्क आणि तर्ककर्कश वातावरणात प्रवेश करीत नसतो, तर उलट नव्या भावना आणि त्या अभिव्यक्त करण्याची नवी साधने संपादन करीत असतो.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.२६२] 'भाषेचा वैज्ञानिक उपयोग' व 'भाषेचा भावव्यंजक प्रयोग' यांमध्ये डॉ. रिचर्डस् यांनी केलेल्या भेदाचा विचार पुढे छेदक ११.८ मध्ये केलेलाच आहे.

२. [पृ.२६७] केवळ अंतस्रावी अशी ही यंत्रणा नसते. एखाद्या माणसाचे घ्राणेंद्रिय कितीही दुर्बल असेल, तरी त्याला कळून येते की, आपल्या साथीदारामध्ये ग्रंथींच्या स्रावाद्वारे विशिष्ट प्रकारचा गंध उत्पन्न झालेला आहे. आपल्या मुद्रेवरील हावभावांची यादृच्छिक 'भाषा' जितकी अभिव्यंजक असते, तितकीच कुत्र्यासारख्या ज्या प्राण्यांचे घ्राणेंद्रिय तीक्ष्ण असते, त्यांना गंधाची 'भाषा' अभिव्यंजक वाटत असेल, असा माझा समज आहे.

३. [पृ.२६९] 'द्वेष ही दु:खाची (म्हणजे अधिकाधिक पूर्णतेत रूपांतरित होणारी) बाह्य कारणास्तव जाणवणारी भावना होय.' स्पिनोझा, एथिक्स, III अफेक्टम डेफिनिशन्स, VII.

४. [पृ.२६०] या अर्थासाठी पाहा छेदके १०.५, १०.६ उदाहरणार्थ, विशुद्ध हिंसा.

५. [पृ.२६२] एक सहा महिन्याचे मूल रोज सकाळी एक किंवा दोन तास मौखिक उच्चारनिर्मितीच्या प्रयोगात खर्च करते. आणि इंग्रजी भाषेत अस्तित्वात नसणाऱ्या (उदाहरणार्थ, अरबी व्यंजने) विविध उच्चारांचा स्वत:शीच प्रयोग करून पाहते आणि आपल्या मातृभाषेसाठी त्यांची गरज नाही, हे ध्यानात येताच हळूहळू तो सराव ते सोडून देते ही गोष्ट मी स्वत: ऐकलेली आहे.

६. [पृ.२८१] रुपर्ट ब्रुकचे असे निरीक्षण आहे की 'अमेरिकन लोकांचे चालणे आमच्यापेक्षा अधिक सफाईदार आणि मोकळे असते, त्यात एक गिरकी असते आणि त्याला एक शान असते, तो पुढे म्हणतो, 'या गोष्टीचे श्रेय लोकशाहीच्या राहणीमानाकडे किती आणि गळपट्टी न वापरण्याकडे किती, हे नेमके ठरवणे कठीण आहे.' (लेटर्स फ्रॉम अमेरिका,

पृ. १६). गणवेशाच्या त्यागाबरोबर भावनात्मक सवयीमध्येही खंड पडत असतो. मुल्वनीला आढळले की, पॅन्ट टाकून धोतर नेसल्यावर त्याला अगदी थेट भारतीयांप्रमाणे वाटू लागले. (क्लिप्लिंग, द इन्कारनेशन ऑफ कृष्ण मुल्वनी). दुसऱ्यांच्या खास वर्तुळाबरोबर समान वेश धारण करण्यात सहभागी होण्याची जाणीव होणे म्हणजे त्या लोकांशी भावनात्मक एकात्मता साधण्याची जाणीव होणे होय. याच्या उलट नकारात्मक पक्ष हा वर्तुळाबाहेरच्या व्यक्तींशी भावनात्मक शत्रुत्वाचे रूप घेत असतो. राजकीय पक्षांच्या आणि वर्गांच्या इतिहासातील उदाहरणे सांगून ही गोष्ट स्पष्ट करण्याची आवश्यकता नाही. तरी पण ज्या उदारमतवादी राजनैतिक सिद्धान्तामध्ये भावनात्मक शत्रुत्वापासून राजकीय धोरणातील स्पर्धा, त्यांच्या समर्थकांतील भावनात्मक शत्रुत्वापासून अलग राखली होती, तेथे गणवेशावरून पक्षभेद मानले जाऊ नयेत, ही गोष्ट लक्षात आणून देणे प्रायः उपयुक्त ठरावे. पक्षांना वेगळे वेगळे गणवेश देऊन पाहा आणि लगोलग भावनात्मक शत्रुत्वाच्या मानाने त्यांच्या धोरणातील भेद हा त्यांच्यातील विभागणीच्या दृष्टीने कमी महत्त्वाची गोष्ट ठरते की नाही, ते पाहा.

७. [पृ.२८४] या छेदकात बोलण्यासंबंधी जे जे काही म्हटले जाईल, ते ते सर्वसाधारण भाषेलाही लागू आहे, असे समजावे.

८. [पृ.२९२] मी या शब्दाला अवतरणात टाकले आहे, कारण तो प्रत्यक्ष इंग्रजी भाषेतील 'thing' या अर्थी योजिला जात नसून एक अतिभौतिकी पारिभाषिक संज्ञा म्हणून योजिलेला आहे.

९. [पृ.२९९] *द प्रिन्सिपल्स अव्ह लिटररी क्रिटिसिझम,* द्वितीय आवृत्ती (१९२६), प्र. ३४.

१०. [पृ.३०३] 'ती इमारत बॉडलियन आहे' हे लिखित वाक्य दोन प्रकारच्या वेगवेगळ्या विधानांचे प्रस्तुतीकरण करते, असे आपल्या व्याख्यानामध्ये कूक विल्सन दाखवून देत असे. '*ती* इमारत बॉडलियन आहे' (म्हणजे त्यांपैकी कोणती इमारत बॉडलियन आहे या प्रश्नाचे उत्तर) आणि 'ती इमारत *बॉडलियन* आहे' (म्हणजे ती इमारत काय आहे, या प्रश्नाचे उत्तर). पाहा : *स्टेटमेंट ॲन्ड इन्फरन्स* पृ. ११७-११८.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.२७९] *मिकारे डिजिटिस्* : लॅटिनमधील एक वाक्य; शब्दशः अर्थ : 'पूल बोटे दाखवा./बोटांनी खुणा करा' हे वाक्य हाताच्या हालचाली करून खेळण्याच्या 'मोरा' (Mora) नावाच्या एका खेळामध्ये उच्चारले जाते. हा खेळ मुळात ख्रिस्तपूर्व सुमारे २०००च्या आसपास इजिप्तमध्ये सुरू झाला. नंतर ग्रीस व रोममध्ये त्याचा प्रसार झाला. प्राचीन रोममध्ये 'मोकॅशिओ' या नावाने तो खेळला जात असे. तो तेथे इतका लोकप्रिय होता की एखाद्या व्यक्तीशी अंधारात हा खेळ खेळता येणे हा त्या व्यक्तीच्या प्रामाणिकपणाचा पुरावाच असतो, या अर्थाचा वाक्प्रचारच लॅटिनमध्ये निर्माण झाला. प्राचीन रोममध्ये व नंतर इटलीमध्ये शाब्दिक माध्यमापेक्षा या खेळाच्या साहाय्याने— म्हणजे बोटांच्या विशिष्ट हालचालींच्या साह्याने— लोक परस्परांशी भांडणे करीत व ती सोडवीतही!

भा२. [पृ.२९६] *ऑरगेनॉन* : ॲरिस्टॉटल याचा तर्कशास्त्रावरील ग्रंथ.

भा३. [पृ.२९६] विश्वचैतन्यवादी : विश्वचैतन्यवाद वा चिद्वाद (आयडिअलिझम्) ही पाश्चात्त्य तत्त्वज्ञानातील एक प्रमुख भूमिका आहे. वास्तव हे जड नसून मूलत: चैतन्यस्वरूपी वा चिद्स्वरूपी असते. ही परंपरा प्लेटोपासून सुरू झाली. एकोणिसाव्या शतकात हेगल याने केवल चिद्वाद वा विश्वचैतन्यवाद (ॲबसल्यूट आयडिअलिझम्) ही भूमिका विकसित केली. स्वत: कॉलिंगवुड हा मूलत: केवल चिद्वादी भूमिकेचा पुरस्कर्ता होता.

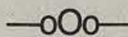
भा४. [पृ.२९६] तार्किक विश्लेषणवादी आणि अनुभववादी : तार्किक विश्लेषणवाद (लॉजिकल पॉझिटिविझम्) ही भूमिका १९२०च्या सुमाराला उदयाला आली. वास्तवविषयक कल्पना या विज्ञानाने सीमित केलेल्या संकल्पनांपुरत्याच मर्यादित ठेवायला हव्यात; विज्ञानाच्या साहाय्याने ज्यांचा पडताळा घेता येणार नाही असे अतिभौतिकी सिद्धान्त वास्तवविषयीचे ज्ञान देऊ शकत नाहीत, अशी ही भूमिका होती. अनुभववाद (एम्पिरिसिझम्) या भूमिकेनुसार मानवी संवेदनेपलीकडे काहीच अस्तित्वात नसते, आणि वस्तूंचे अस्तित्व हे भासमयच असते.

भा५. [पृ.२९७] उद्देश्य हे विधेय असते : एस इज पी, म्हणजेच सबजेक्ट इज प्रीडिकेट. तर्कशास्त्रातील संवाक्यामध्ये उद्देश्य आणि विधेय यांच्या संबंधांविषयी विधान केलेले असते.

भा६. [पृ.२९९] बेंजमिन जोवेट (१८१७-१८९३) : ग्रीक परंपरेचा इंग्लिश अभ्यासक. प्लेटोच्या संवादांच्या इंग्लिश भाषांतरासाठी विख्यात.

भा७. [पृ.३०१] लिओ टॉलस्टॉय (१८२८-१९१०) : विख्यात रशियन कादंबरीकार; *वॉर अँड पीस* (१८६५-१८६९), *ॲना कॅरेनिना* (१८७५-१८७७) या मुख्य कादंबऱ्या. 'व्हॉट इज आर्ट' (१८९८) या निबंधातून नीतिवादी कलासिद्धान्ताची मांडणी.

भा८. [पृ.३०४] आर्किमिडीज (ख्रिस्तपूर्व २८७?-२१२) : ग्रीक गणितज्ञ. एकदा सार्वजनिक हौदात उतरला असता पाणी हौदातून उतू जाऊ लागलेले पाहून त्याला एक सैद्धान्तिक स्पष्टीकरण सुचले व उत्तेजित होऊन 'युरेका, युरेका' ('मला सापडले, मला सापडले') असे ओरडत तो धावू लागला, अशी दंतकथा आहे.



विभाग तीन
कलेचा सिद्धान्त

१२. भाषा म्हणून कलेचा विचार

१२.१. सिद्धान्ताची रूपरेषा

पहिल्या विभागातील प्रत्यक्ष अनुभवाधारित किंवा वर्णनात्मक कार्याच्या योगाने आपण या निष्कर्षाप्रत आलो आहोत की, खरी कला ही करमणूक किंवा यातुविद्या यांहून भिन्न असून ती (१) अभिव्यंजक आणि (२) कल्पनात्मक असते. मात्र या दोन्ही संज्ञांच्या व्याख्या करणे तसेच राहिलेले आहे : त्यांचे उपयोजन कसे करायचे, ही गोष्ट आपणास माहीत असणे शक्य होते. (कारण तो प्रश्न जेवढा युरोपीय लोकांच्या एका समान भाषेत बोलण्याच्या किंवा वाक्प्रयोग करण्याच्या क्षमतेचा होता, तेवढा तो इंग्लिश भाषेतील तत्सम क्षमतेचा नव्हता), परंतु या उपयोजनामुळे प्रस्तुत विषयासंबंधात कोणत्या सिद्धान्ताची बांधिलकी स्वीकारावी लागेल, याची आपणास कल्पना आलेली नव्हती. आपल्या ज्ञानात राहिलेली ही उणीव भरून काढण्यासाठी आपण दुसऱ्या विभागामध्ये विश्लेषणात्मकच कार्य करीत राहिलो. त्या विभागाची फलश्रुती म्हणून आता आपणास कलेचा एक सिद्धान्त हस्तगत झालेला आहे. 'अभिव्यंजकता आणि कल्पकता ही दोन लक्षणे कलेच्या ठायी वसत असतील, तर कला ही चीज कोणत्या प्रकारची असायला हवी?' या प्रश्नाचे उत्तर आपण देऊ शकू, ते असे : 'कला ही भाषा असायला हवी.'

कलात्मक अनुभवाची निर्मिती करणारी क्रिया म्हणजे जाणिवेची क्रिया. कलेचे मूळ हे संवेदनेत किंवा तिच्या भावनांत म्हणजेच मानवाच्या मानसिक प्रकृतीत शोधू पाहणारे जे कलासिद्धान्त आहेत, ते सारे यामुळे बाद ठरतात : कलेचा उगम तेथे नसतो, तर विचार करणारा प्राणी या नात्याने मानवाच्या प्रकृतीत असतो. त्याचप्रमाणे कलेचा उगम बुद्धीमध्ये मानून तिला संकल्पनेशीच कर्तव्य असते, अशी मांडणी करणारे सिद्धान्तही बाद होतात. तरीसुद्धा परस्परांच्या विरोधात असणारे सिद्धान्त या नात्याने त्यातल्या प्रत्येकाचे महत्त्व असतेच; कारण अनुभवाच्या मानसिक आणि बौद्धिक या दोन स्तरांच्या दरम्यान असणारा स्तर म्हणजे जाणिवेचा स्तर होय. कलेचा संदर्भ दुसऱ्या स्तराशी जोडता येत नाही, या विधानाच्या द्वारे या दोहोंपैकी कोणत्याही एका स्तराशी कलेचा संदर्भ जोडता येईल.

कलात्मक अनुभवाची निर्मिती काही शून्यातून होत नसते. तिच्यासाठी मानसिक किंवा ऐंद्रिय भावनात्मक अनुभवाच्या अस्तित्वाची आधी कल्पना करावी लागते. अवैध प्रकारे तुलना केल्यामुळे या मानसिक अनुभवाला पुष्कळदा त्याचे 'द्रव्य' असे म्हटले जाते आणि ज्याप्रमाणे प्रत्यक्षात कच्च्या मालाचे रूपांतरण कलात्मक अनुभव निर्माण करणाऱ्या एखाद्या कलाकृतीमध्ये होते त्याप्रमाणेच काहीसा (अगदी काटेकोरपणे नव्हे) रूपांतरणाचा प्रकार येथेही घडतो. येथील रूपांतरण इंद्रियविषयांतून कल्पनेत किंवा संस्कारांतून परिकल्पनेत, अशा स्वरूपाचे असते.

कल्पनात्मक अनुभवाच्या स्तरावरील अर्धकच्ची भावना मानसिक स्तरावरील आदर्शीभूत भावनेमध्ये किंवा तथाकथित सौंदर्यभावनेमध्ये रूपांतरित होते. अशा प्रकारे अभिव्यक्तीपूर्वी अस्तित्व असणारी ती भावना नसते; तर अमुक एक भावना अभिव्यक्त करणाऱ्या अनुभवावरील तो भावनात्मक आवेग असतो. आणि सदर भावना अभिव्यक्त होत असताना ती ज्या प्रकारचे नवनवे रंग स्वीकारते तशीच ती जाणवत असते. जिच्यावर विशिष्ट भावनेचा आवेग घडून येत असतो, अशी मनोदैहिक क्रिया प्राण्याच्या स्वनियंत्रित क्रियेमध्ये रूपांतरित होते. नियंत्रक जाणिवेचा जिच्यावर प्रभाव असतो, अशी जी क्रिया तीच भाषा किंवा कला होय. हा अनुभव केवळ मनोदैहिक अनुभवापेक्षा वेगळा म्हणजे कल्पनात्मक स्वरूपाचा असतो. मात्र त्यामध्ये मनोदैहिक अंश अजिबात नसतो असा याचा अर्थ नाही कारण अशा प्रकारचे घटक त्यामध्ये सदैव अपरिहार्यपणेच असतात. मात्र त्यांतला कोणताही घटक अर्धकच्च्या स्थितीत तगून राहिलेला नसतो, असा त्याचा इत्यर्थ नाही. ते सर्वच घटक परिकल्पनांमध्ये रूपांतरित होत असतात, आणि मग जाणिवेमुळे उद्भवलेल्या आणि तिच्या नियंत्रणाखाली असणाऱ्या समग्र अनुभवाच्या स्वरूपात ते समाविष्ट होत असतात. म्हणजेच तो एक कल्पनात्मक अनुभव असतो.

भाषेची एक क्रिया या नात्याने भावनेशी असणारा या कल्पनात्मक क्रियेचा संबंध दुहेरी स्वरूपाचा असतो. एका अर्थाने ती भावनाभिव्यक्ती करीतच असते. तिला अभिव्यक्त केल्याने, आपण स्वतंत्र अभिव्यक्ती करीत आहोत, अशा भावनेचा शोध कर्त्याला स्वत:च्या ठायी लागतो. आता, अर्थातच, भावना ही तिच्या यथोचित मानसिक आविष्काराच्या बाबतीत आधीच प्राण्याच्या ठायी आपोआप परिवर्तन घडवून आणीत असते. असे असूनही भाषेच्या साधनाने अभिव्यक्ती करण्यापूर्वी जी शुद्ध मानसिक भावना त्याच्या ठायी असते, ती हीच होय. ही भावना जाणिवेची असते. अशाच तऱ्हेची भावना ती अन्य प्रकारे व्यक्त करीत असते की, जी व्यक्त होत असताना केवळ तिच्या कर्त्यालाच ती भावत असते; परंतु त्या दोन्ही भावना अगदी स्वतंत्र नसतात. यातली दुसरी भावना अभिव्यक्तीच्या केवळ सर्वसामान्य क्रियेबरोबर

उद्भवणारी विशुद्ध अशी सर्वसामान्य भावना नसते. अभिव्यक्तीच्या वैयक्तिक क्रियेबरोबर येणारी आणि दुसऱ्या कशाबरोबर न येणारी अशी ती अगदी वैयक्तिक भावना असते. तेव्हा ती स्वयमेव मानसिक भावना असते आणि जाणिवेच्या क्रियेमुळे तिच्याशी सुसंगत अशा कल्पनात्मक किंवा सौंदर्यात्मक भावनेत तिचे रूपांतरण होत असते.

मागच्या प्रकरणात आलेले विषय ज्या वाचकांनी वाचलेले नाहीत किंवा ज्यांना त्या विषयांचे विस्मरण झालेले आहे, अशा वाचकांना हे सारे अर्थातच अत्यंत रुक्ष आणि धूसर वाटेल, हे नि:संशय. परंतु त्या प्रकरणातील प्रतिपाद्याचे ज्या वाचकाला स्मरण असेल, त्याला ही गोष्ट अगदी स्पष्ट होईल. तरीसुद्धा ही गोष्ट अत्यंत अमूर्त अशीच आहे. काही विशिष्ट प्रश्नांना लागू करीत करीत मी या अडचणीचा परिहार करीन.

१२.२. खरी कला आणि मिथ्यारोपित कला

सौंदर्यात्मक अनुभव किंवा कलात्मक क्रिया हा स्वत:च्या भावनाभिव्यक्तीचा अनुभव असतो आणि भावना जिच्याद्वारे अभिव्यक्त होतात, त्या समग्र कल्पनात्मक क्रियेलाच निष्काळजीपणे भाषा किंवा कला असे संबोधिले जात असते. वस्तुत: खरी कला ती हीच [भावनाभिव्यक्तीचा अनुभव] होय. आता कर्त्याच्या ठायीची अभिव्यक्तीची क्रिया ही त्याच्या मनोविश्वामध्ये सवयीची आणि आनुषंगिक निष्पत्तींची साठवण ज्या प्रमाणात करील, त्या प्रमाणात त्या सवयी किंवा निष्पत्ती कर्त्याला स्वत:ला किंवा इतरांना वेगळ्या बाह्य उद्दिष्टांसाठी उपयोगी पडणाऱ्या वस्तू म्हणून कार्य करू शकतात. आपण जेव्हा विशिष्ट [कलाबाह्य] उद्दिष्टासाठी भाषेचा 'उपयोग करणे' असे म्हणत असतो, तेव्हा त्या प्रकारे उपयोगात आणलेली गोष्ट ही स्वयमेव भाषा असू शकत नाही, कारण भाषा ही अशी उपयोज्य वस्तू नसते; ती एक विशुद्ध क्रिया असते. ही उपयोज्य वस्तू अशी काहीतरी चीज असते की, तिसऱ्या प्रकरणाच्या तिसऱ्या छेदकात जिचे वर्णन मी 'भेसळी'ची कला (वा भाषा) असे केले आहे. भाषा ही अशी काही स्वयमेव भेसळ झालेली चीज नसते. ज्यात भेसळ होणे शक्य असते, ते म्हणजे भाषिक क्रियेचा अवशेष म्हणून राहिलेले अंतर्गत व बहिर्गत असे संचित : विशिष्ट शब्द किंवा वाक्प्रयोग उच्चारण्याची सवय; विशिष्ट प्रकारचे हावभाव करण्याची सवय आणि सवयीबरोबरील श्रवणक्षम असे ध्वनीचे प्रकार; रंगविलेले पट, इत्यादींसह हावभावांद्वारे प्रकट होणाऱ्या सवयी.

जी कलात्मक प्रक्रिया सवयी निर्माण करते आणि स्वत:च्या बाह्य इतिहासाची

रचना करते, ती प्रक्रिया सवयींची निर्मिती होताच त्यांच्यापुढे मजल मारते आणि त्यांना त्याज्य म्हणून फेकून देते. पिष्ठोक्ती कलेला सहन होत नाही, असे म्हणून सामान्यत: आपण हेच व्यक्त करीत असतो. कोणतीही अस्सल अभिव्यक्ती मौलिक असायलाच हवी. ती इतर अभिव्यक्तींसारखी वाटते खरी; तरीसुद्धा तिचा तो सारखेपणा इतर अभिव्यक्ती अस्तित्वात असतात, या तत्त्वावर अवलंबून नसतो; तर आता अभिव्यक्त होत असणारी भावना पूर्वी अभिव्यक्त झालेल्या भावनांसारखी असते, या तथ्यावर अवलंबून असतो. कलात्मक प्रक्रिया 'आयती भाषा' उपयोगात आणीत नसते; आपल्या वाटचालीत ती भाषेची 'नवनिर्मिती' करीत असते. 'मौलिकते'संबंधीच्या खोट्या संकल्पनेतून आपण एकदा का मुक्त झालो की, दुसऱ्या एखाद्या भाषिक अभिव्यक्तीसारखी भाषिक अभिव्यक्ती वारंवार जरी आढळली तरी त्या विधानावर आक्षेप येऊ शकत नाही. प्राण्यांमधील सदृशतेपेक्षा विदृशतेला अधिक पसंती दर्शविण्याजोगे सर्जन-प्रक्रियेमध्ये मूलत: काहीच नसते. परंतु आयते सिद्ध होऊन आलेले शब्द व वाक्प्रयोग, चित्र आणि शिल्प यांच्या रूपांचे नमुने, सांगीतिक परिभाषेतील आरोहावरोह इत्यादी गोष्टी या सर्जन-प्रक्रियेच्या आनुषंगिक निर्मितीच्या साध्याची साधने म्हणून ती 'उपयोगात आणणे' शक्य आहे. परंतु या साध्यामध्ये भावनाभिव्यक्तीची गणना करता येणे शक्य नाही, कारण अभिव्यक्ती ही (अंतिमत: कारागिरी हीच कला मानलेली असल्याशिवाय) अशा प्रकारची जिची साधने आहेत, असे एक साध्य कधीही असणे शक्य नाही.

तसे म्हटले तर सौंदर्यात्मक क्रियेचे मृत शरीर हे, ज्याच्यापासून एका वेगळ्या प्रकारच्या साध्याप्रीत्यर्थ उपयुक्त व्हावीत, अशी साधने मिळू शकतात, अशा प्रकारचे एक द्रव्य-कोठार बनलेले असते. ही असौंदर्यात्मक क्रिया कलेच्या एकदा जिवंत असणाऱ्या शरीरातून ज्या मर्यादेपर्यंत साधनांची निर्मिती करते आणि त्या साधनांना झिलाई देऊन ती जिवंत असल्याचा आभास निर्माण करते, तेथपर्यंत तेथील आत्मा सोडून गेलेला नाही, असे भासते. ही असौंदर्यात्मक क्रिया म्हणजे व्याज-सौंदर्यात्मक क्रिया असते. ती कला नसते; पण कलेला चेतावणी मात्र देते आणि अशा रीतीने केवळ चुकीनेच तिला कला म्हटले जात असते.

ती स्वयमेव कला नसते; परंतु (पूर्वसंकल्पित साध्यासाठी साधनांचा उपयोग करीत असल्यामुळे) ती कारागिरी असते. प्रकरण दोन, छेदक दोनमध्ये पाहिल्याप्रमाणे काही विशिष्ट व्यक्तींमध्ये विशेष प्रकारची मनोवस्था निर्माण करणे हे सर्वच कारागिरीचे अंतिम उद्दिष्ट असते. म्हणून चुकीने कला म्हणून संबोधिल्या गेलेल्या गोष्टीचा म्हणजे भाषेचा उपयोग (जिवंत किंवा अस्सल खरीखुरी भाषा नव्हे, तर जिच्यामध्ये पिष्ठोक्तींची भरती होऊन आयती सिद्ध झालेली 'भाषा') ज्या व्यक्तींच्या मनोवस्थेवर पिष्ठोक्तींचा

प्रभाव पडतो, अशा व्यक्तींमध्ये विशेष मनोवस्था उत्पन्न करण्यासाठी केला जातो.

या मनोवस्था (ज्या क्रियेचा आपण विचार करीत आहोत, ती पूर्णपणे रास्त असल्यामुळे) अर्थात पुरेशा कारणास्तवच उत्पन्न केल्या जात असतात. आणि ज्या व्यक्तीवर त्या आपला प्रभाव पाडतात, त्या व्यक्तीच्या संमतीनेच त्यांची निर्मितीही झालेली असते. असे असल्यामुळे सदर बाबतीतल्या कारणांच्या योग्यायोग्यतेची परीक्षक अंतिमत: ती व्यक्तीच असते. कोणत्याही प्रकारच्या मनोवस्थेशी त्या निगडित असोत, ती मनोवस्था अशी असली पाहिजे की : (अ) तशा पद्धतीने निर्मिती केली जाण्याची क्षमता असणारी हवी, आणि (ब) एक तर स्वयमेव साध्य म्हणून किंवा काहीतरी अधिक अशा साध्याचे साधन म्हणून ती निर्माण झालेली हवी.

(अ) एखादी व्यक्ती दुसऱ्या व्यक्तीच्या ठायी इच्छाशक्ती किंवा विचाराची क्रिया ज्याद्वारे निर्माण करील असा कोणताही मार्ग अस्तित्वात नाही. जेव्हा आपण अमुक एक व्यक्ती दुसरीला विचार करण्यास किंवा कार्य करण्यास 'प्रवृत्त करते' असे म्हणतो, तेव्हा तेथे आपल्या म्हणण्याचा मथितार्थ असा असतो की, ती व्यक्ती अमुक एका प्रकारे कार्य करण्यासाठी काही प्रलोभने दाखवीत असते; परंतु असे येथे चालण्यासारखे नसते. एक व्यक्ती दुसरीच्या ठायी जी गोष्ट निर्माण करू शकते ती म्हणजे भावनाच.

(ब) आता व्यक्तीने उत्पन्न केलेली भावना जर का अशी असेल की, ज्या व्यक्तीच्या ठायी ती उत्पन्न होत असते तिला ती स्वयमेव स्वागतार्ह म्हणजेच सुखद वाटत असेल किंवा तिची निर्मिती मनोरंजन करणारी वाटत असेल; त्याचप्रमाणे त्यानंतरच्या दुसऱ्या कसल्यातरी साध्यासाठी साधनरूप म्हणूनही सदर व्यक्ती तिचे स्वागत करीत असेल. अर्थातच, ते स्वागत जर उपयुक्ततेच्या दृष्टिकोणातून झालेले असेल तर मग ती निर्मिती म्हणजे यातुविद्या होय.

या गोष्टी काही निकृष्ट कला नव्हेत. फक्त एवढेच दिसते की, त्या काहीतरी वेगळ्या असूनही कला असाव्यात किंवा त्या चुकीनेही पुष्कळदा कला म्हणून समजल्या जात असाव्यात. विचारांची क्रिया ज्या गुणांच्या योगे उत्कृष्टपणे किंवा निकृष्टपणे साधली जाते (प्रकरण ८, छेदक १), त्या गुणांत असणारी द्विध्रुवात्मकता म्हणजे त्या क्रियेमधीलच एक भेदक तत्त्व असते. म्हणजे ते द्वंद्वात्मक संबंधांचे तत्त्व किंवा तिच्या स्वत:च्या संरचनेतील अत्यावश्यक असे विरोधी तत्त्व असते. चर्चाविषय झालेली क्रिया आणि दुसरी एखादी क्रिया यांतलाच हा भेद होय, असे मानता येणे शक्य नाही. **अ** ही क्रिया जर का **ब** असे मानता येणे शक्य नाही. **अ** ही क्रिया जर का **ब** या अन्य क्रियेच्या ठायी चुकीने कल्पिली गेली तर ती चूक म्हणजे विचाराच्या ज्या क्रियेमध्ये अशी चूक घडते, त्या क्रियेमधील द्विध्रुवात्मकतेचा पडताळाच असतो

आणि **ब** या क्रियेतील द्विध्रुवात्मकता म्हणून कांही ती आपला पडताळा पटवीत नसते. तेव्हा जी व्यक्ती गैरसमजुतीने करमणुकीलाच कला समजते, तिचा विचार चुकीच्या मार्गाने होत असतो, परंतु ज्या गोष्टीबाबत तिने चूक केलेली असते, ती गोष्ट काही निकृष्ट दर्जाची कला नसते. पिष्ठोक्तीवजा वाक्प्रचारांना किंवा भाषेच्या केवळ सांगाड्यालाच सदर व्यक्ती चुकीने स्वयमेव भाषा मानीत असते. गोष्टीगोष्टींमध्ये केलेला हा घोटाळा म्हणजे जिवंत माणूस आणि मेलेला माणूस असा भेद न करण्याचा घोटाळा होय. या उलट उत्कृष्ट कला आणि निकृष्ट कला यांतील भेद हा चांगला माणूस आणि वाईट माणूस अशा दोन जिवंत व्यक्तींतील भेदासारखा होय.

ज्या एक प्रकारच्या कच्च्या द्रव्यामध्ये सौंदर्यात्मक जाणिवेचा प्राण फुंकून कलानिर्मिती केली जात असते, अशा एखाद्या कच्च्या द्रव्यासारख्या काही त्या वस्तू नसतात. मी पुन:पुन्हा म्हटले आहे की अशा प्रकारची फुंक मारणे नेहमीच शक्य असते; परंतु या विधानाच्या अर्थाचा अधिक बारकाव्याने विचार केल्यास करमणूक किंवा यातुविद्या ही मुळी कलेची पूर्वशर्त असते, असा अर्थ आपणास दिसून येईल. परंतु जेव्हा एखादी व्यक्ती अशा प्रकारच्या कामात लक्ष घालीत असेल, तेव्हा त्या लक्ष घालण्याबरोबरच आणखीही गोष्ट तिच्याकडून घडू शकेल. ती व्यक्ती अशा व्यवसायातून प्राप्त होणाऱ्या भावनाभिव्यक्तीच्या अन्य वेगळ्या प्रकारच्या कार्यामध्येही आपले चित्त घालील. उदाहरणार्थ, एखादा व्यक्ति-चित्रकार आहे व त्याच्यापुढे बसलेल्या व्यक्तीचे उत्तम साम्य दर्शविणारे चित्र काढावयास त्याला सांगितलेले आहे. अशा वेळी तो सांगितल्याप्रमाणे चित्र काढील किंवा पुढे बसलेल्या व्यक्तीने आपल्या मनात ज्या भावना उत्पन्न केल्या असतील, त्यांची अभिव्यक्ती करणारे व्यक्तिचित्रसुद्धा तो रेखाटू शकेल. म्हणजे त्याचे हे दुसरे चित्र एखादे झटपट खपाऊ चित्र असणार नाही; तर ती एक कलाकृती असेल. झटपट खपाऊ या गुणास्तव कोणतेही चित्र कधीही कलाकृती बनू शकणार नाही. झटपट खपाऊ म्हणून जेव्हा त्याचे अस्तित्व संपते, तेव्हाच ते कलाकृती बनणे शक्य असते.

हा मुद्दा महत्त्वाचा आहे; कारण कला या नावाखाली सामान्यत: आजकाल ज्या गोष्टी अधिकांश मोडत असतात, त्या कलारूप मुळीच नसतात, तर केवळ रंजनरूप असतात. आता एखादा वाचक सरळ सरळ असे म्हणू शकेल : 'सरतेशेवटी रंजनसुद्धा नक्कीच कला असते. फक्त ती निम्नस्तरीय कला असेल किंवा जिच्यामध्ये किमानपक्षी स्वयमेव कलेच्या जिवंत अंकुरांसारखे काहीतरी असेल. म्हणून वर्णन केलेल्या परिस्थितीपासून (कारण ते वर्णन अचूक आहे, हे मला मान्य आहे.) सुटका करून घेऊन ज्या परिस्थितीत अस्सल कलेची निर्मिती घडून येते किंवा कलेची सतत निर्मिती होत राहते आणि गुणदृष्ट्याही जी उच्च प्रकारची असते, अशा अवस्थेप्रत आपण

कसे पोहोचू, हे आपणास जाणून घ्यायचे असेल, तर आपण आपल्या रंजनाच्या व्यापारात अधिक पुढे जायला हवे आणि सदर अवस्था कशी सुधारेल त्याचा आग्रह धरायला हवा, अथवा अशा प्रकारच्या विकासाची संभाव्यता रंजनकलेत शक्य नसेल, तर मग यातुविद्येच्या कलेवर आपण आपले लक्ष केंद्रित करायला हवे. काही झाले तरी केवळ रंजनवादीच राहायचे, ही गोष्ट आपण काहीही करून थांबवूया व तिच्याऐवजी व्यावहारिक जीवनासाठी मोलाच्या ठरणाऱ्या भावनांचे उद्दीपन होण्याच्या दृष्टीने जिचा आकृतिबंध सिद्ध झालेला आहे अशा कलेचा अंगीकार करूया. उदाहरणार्थ, समाजसत्तावादाच्या सेवेला वाहिलेली कला. आणि त्याचबरोबर समाजसत्तावादी कला खरीखुरी उत्तम बनविण्याचा आग्रह धरूया. या प्रयत्नांमधून जिला यथार्थपणे नवी कला म्हणता येईल, अशी कला आपण विकसित करीत आहोत, असे आपणास कळून चुकेल.'

असा वाचक केवळ भ्रामक स्वप्नेच उराशी बाळगील. परिणामी कला आणि अ-कला यांच्यातील संबंध आणि उत्कृष्ट व निकृष्ट कला यांच्यातील संबंध या उभय संबंधांत तो घोटाळा करीत राहील. सामान्यत: यातुविद्यात्मक कलेबाबत किंवा विशेषत: समाजसत्तावादी भावना वाचकावर बिंबविण्याच्या इच्छेतून स्फुरलेल्या कलेबाबत कसलीही अढी मनात न बाळगता मी हे म्हणत आहे. उलटपक्षी, हरएक समाजात यातुविद्या ही गोष्ट असायलाच हवी आणि रंजनामुळे चढून गेलेल्या संस्कृतीमध्ये तर आपण जितकी अधिक यातुविद्या निर्माण करू, तितकी ती श्रेयस्कर होय, या गोष्टीचा मी आग्रह धरीत आहे. जर आपण आपल्या आजच्या जगाच्या नैतिक पुनरुज्जीवनाची भाषा करीत असू, तर यातुविद्येच्या पद्धतीतून जाणीवपूर्वक निर्मिती करण्याच्या दृष्टीने माझा असा आग्रह असायला हवा की, रंगमंच आणि लेखनव्यवसाय यांसारखी यातुविद्येची माध्यमेही साध्याची अपरिहार्य साधने म्हणून उपयोगात आणली गेलीच पाहिजेत. मात्र येथे वादाचा मुद्दा तो नाही. येथे आपण यातुविद्येच्या आवश्यकतेबद्दल बोलत नाही, तर यातुविद्येमध्ये स्वयमेव अंगभूत असणाऱ्या काही एका द्वंद्वात्मक युक्तिवादाचा मनोमन पाठपुरावा केल्यास, यातुविद्या ही कलेत परिणत होईल किंवा काय, याविषयी आपण बोलत आहोत आणि उत्तर असे आहे की, ती तशी होणारच नाही.

अधिक उत्कृष्ट कला आणि अधिक उत्कृष्ट राजनैतिक व्यवस्था या उभयतांच्या निर्मितीला साहाय्य व्हावे याविषयी उत्सुक असणाऱ्या लोकांमध्ये आजकाल या विषयासंबंधी काहीएक मानसिक गोंधळ माजलेला सर्रास दिसून येतो. एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी आणि विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी रूढ असणाऱ्या विचारसरणीचासुद्धा अधिक उत्कृष्ट कलानिर्मितीच्या इच्छेपोटी त्यांनी त्याग केला आहे. कलावंताची

विषयवस्तू काही तिला कलाकृती बनवीत नसते, तर तिचे तांत्रिक गुणधर्म तिला कला बनवीत असतात, हीच ती विचारसरणी होय. पुढे तिचाच उपसिद्धान्त असा की खऱ्या कलावंताने विषयवस्तूच्या बाबतीत पूर्णपणे उदासीन असावे आणि आपल्या कलात्मक सामर्थ्याच्या प्रदर्शनाला वाव मिळेल, एवढ्या मर्यादेपुरतीच विषयाच्या निवडीबाबत दक्षता घ्यावी. या उपसिद्धान्तांचाही त्यांनी त्याग केलेला आहे. या दृष्टिकोणाच्या विरुद्ध असणाऱ्या आणि विषयवस्तूचा गंभीरपणे विचार न करणाऱ्या कोणत्याही कलावंताला उत्कृष्ट कलाकृतीची निर्मिती करता येणे शक्य नाही, या भूमिकेचा त्यांनी स्वीकार केलेला आहे. त्यांचे म्हणणे या बाबतीत अगदी बरोबर आहे. कलाकृतीद्वारे अभिव्यक्त झालेली भावना केवळ 'सौंदर्यात्मक भावना' असणे शक्य नसते; तर ही तथाकथित सौंदर्यात्मक भावना स्वयमेवच एका भावनेचे काल्पनिक स्वरूपाचे रूपांतरण असते आणि ती भावना अभिव्यक्तीच्या कार्यापूर्वीच अस्तित्वात असावयास पाहिजे असे मी म्हटलेलेच आहे. माझे व लोकांचे येथे एकमतच आहे यातून ओघाने पुढे येणारा उपसिद्धान्त असा : एखादा कलावंत हा कलावंत असण्याहूनही काहीतरी वेगळा, म्हणजे सखोल आणि जोमदार भावनांची देणगी लाभलेला नसेल, तर त्याच्या हातून उथळ किंवा मामुली कलाकृतींहून दुसरे काही कधीही निष्पन्न होणार नाही. तेव्हा माझ्या स्वतःच्या आधार-विधानानुसार हे स्पष्ट आहे की एखादा प्रबळ राजनैतिक दृष्टिकोण आणि संवेदना न बाळगणाऱ्या कलावंतापेक्षा तसा दृष्टिकोण आणि संवेदना बाळगणारा कलावंत हा कलानिर्मितीच्या बाबतीत तेवढ्या प्रमाणात अधिक पात्र असेल; परंतु प्रश्न असा आहे की या राजनैतिक दृष्टिकोणांचे आणि संवेदनांचे त्याने काय करायचे? कलेचे प्रयोजन हे त्यांची अभिव्यक्ती करणे, मनात साचून राहिलेल्या गोष्टींचा साफ निचरा करणे हे असेल, तर तो त्यांचे रूपांतरण कलेमध्येच करीत असला पाहिजे, कारण तसे केल्याशिवाय ते मुळात काय आहेत, हे खुद्द त्याला स्वतःला आणि इतरांना तो उघड करू शकणार नाही. परंतु ते काय आहेत, हे जाणून घेऊनच तो प्रारंभ करीत असेल आणि त्यांचे रूपांतरण करण्याच्या उद्दिष्टानेच आपल्या कलेचा उपयोग करीत असेल तर आपल्या कलेचे भरण-पोषण तो आपल्या राजनैतिक भावनांच्या साहाय्यानेच करीत नसतो, तर त्या भावनांच्या दडपणाखाली आपल्या कलेला गुदमरून टाकीत असतो आणि अशा दृढतर दडपणाखाली अधिकाधिक गुदमरून टाकीत जाण्याने उत्कृष्ट कलावंत बनण्याच्या आपल्या ध्येयासमीप तो पोहोचू शकणार नाही, उलट तो त्यापासून दूरदूरच जाईल. राजकीय क्षेत्रात त्याची कामगिरी उत्कृष्ट असू शकेल पण कलाक्षेत्रातील त्याची सेवा निकृष्टच राहील.

कला आणि राजकारण या उभय क्षेत्रांत एकाच वेळी उत्कृष्ट कामगिरी

बजावण्यासाठी एकमेव शर्त आहे. ती म्हणजे आपल्या राजनैतिक भावनांचा शोध आणि अभिव्यक्ती ही उभय कार्ये राजनैतिक क्षेत्राला पोषक होणारी सेवा म्हणून मानणे. बलप्रयोग हाच जर एखाद्या राजनैतिक व्यवस्थेत अंतर्हित असेल, तर कोणतीही व्यक्ती अशा प्रकारची कामगिरी करीत असताना कलेची सेवा बजावू शकणार नाही.

१२.३. उत्कृष्ट कला आणि निकृष्ट कला

कोणत्याही प्रकारची गोष्ट असो, तिची व्याख्या ही त्या प्रकारच्या उत्कृष्ट गोष्टीची व्याख्यासुद्धा असते : कारण एखाद्या प्रकारची उत्कृष्ट गोष्ट म्हणजे त्या प्रकारचे गुणधर्म जिच्या ठायी असतात अशीच गोष्ट असते. एखाद्या गोष्टीला उत्कृष्ट वा निकृष्ट म्हणणे यामधून तिचे यश किंवा अपयश सुचविले जात असते. गोष्टी चांगल्या वा वाईट आहेत असे आपण म्हणतो तेव्हा त्या स्वयमेव तशा नसतात, तर आपल्या सापेक्षतेने तशा असतात; चांगले पीक किंवा वाईट वादळ असे आपण म्हणतो, तेही याच स्वरूपाचे असते. तेव्हा त्यात अनुस्यूत असणारे यशापयश हे स्वसापेक्ष असते. आपल्या म्हणण्याचा अर्थ असा असतो की, आपल्या उद्दिष्टांची पूर्ती करण्याचे सामर्थ्य या गोष्टी आपणास प्राप्त करून देत असतात किंवा तसे करून घेण्यात अटकाव तरी करतात. काही गोष्टींच्या बाबतीत उत्कृष्ट किंवा निकृष्ट असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा त्यात अनुस्यूत असणारे यशापयश त्या गोष्टींचे स्वत:चेच असते असे आपण सुचवीत असतो. आपला गर्भित अभिप्राय असा असतो की त्यांना प्राप्त झालेली आपल्या जातीची गुणवैशिष्ट्ये ही त्यांनी स्वत:च्या प्रयत्नाने प्राप्त करून घेतलेली असतात; आणि त्यांचा तो प्रयत्न कमी-अधिक यशस्वी झालेला असतो. काही जाती नैसर्गिक असतात आणि आपण कुत्रा म्हणून ज्याला म्हणतो ती जात कुत्रा बनण्याचा प्रयत्न करणारी अशी काहीतरी गोष्ट असते अशी ग्रीक लोकांची धारणा होती. आता ही धारणा चूक की बरोबर हा प्रश्न मी येथे उपस्थित करीत नाही. माझ्या आता चाललेल्या प्रतिपादनापुरता तो दृष्टिकोण एक तर खरा असू शकेल (मग अशा स्थितीत कुत्रे हे स्वयमेव चांगले वा वाईट असू शकतील) किंवा पर्यायी दृष्टिकोणही खरा असू शकेल. तो दृष्टिकोण असा की, आपल्या आढळात येणाऱ्या गोष्टींचे वर्गीकरण ज्या पद्धतीने आपण करतो केवळ त्या पद्धतीनुसार आपण कुत्र्याची परिकल्पना केलेली असते. मग त्या परिस्थितीत तुमच्या आमच्या संकल्पनेच्या सापेक्षतेनेच फक्त कुत्रे चांगले किंवा वाईट असू शकतात. मला इथे उत्कृष्ट वा निकृष्ट कलाकृतीशीच फक्त कर्तव्य आहे. आता कलाकृती ही एक विशिष्ट स्वरूपाची कृती असते. तिचा कर्ता काहीएक निश्चित अशी गोष्ट साधू पाहत असतो. या प्रयत्नात तो यशस्वी होईल वा होणार

नाही. शिवाय असे की ती एक जाणीवयुक्त कृती असते. तिचा कर्ता काहीएक निश्चित स्वरूपाची गोष्ट साधू पाहत असतो. एवढेच नव्हे, आपण काय साधू पाहत आहोत याचीही जाणीव त्याला असते. पण येथल्या या जाणण्याचा अर्थ सदर गोष्टीचे अपरिहार्यपणे वर्णन करता येणे असा मात्र नाही; कारण वर्णन करणे याचा अर्थ सामान्यीकरण करणे असा असतो आणि सामान्यीकरण करणे हे कार्य बुद्धीचे असते आणि खुद्द जाणिवेमध्ये बुद्धी ही गोष्ट गुंतलेली नसते.

म्हणून कलाकृती उत्कृष्ट असेल किंवा निकृष्ट तरी असेल. ज्या अर्थी अपरिहार्यपणे तिचा कर्ता जाणीवयुक्त असावाच लागतो त्या अर्थी ती कशी आहे ते तो अनिवार्यपणे जाणतच असतो, किंवा आपली ती विशिष्ट कलाकृती भ्रष्टतारहित आहे किंवा नाही या जाणिवेच्या मर्यादेपर्यंतच त्याला पूर्ण कल्पना असते असे म्हणणे अधिक बरोबर ठरेल. कारण आपण पूर्वी पाहिल्याप्रमाणे (प्र. १०, छेदक ७) खोटी अथवा भ्रष्ट जाणीव अशी एक चीज अवश्य अस्तित्वात असते.

कलेचा कोणताही सिद्धान्त गंभीरपणे घेतला जावा अशी इच्छा असेल, तर कलात्मक परिश्रमांचा पाठपुरावा करीत असताना आपण त्यामध्ये यशस्वी होत आहोत वा अयशस्वी होत आहोत, हे कलावंताला कसे सांगणे शक्य होते, हे सदर कलासिद्धान्तानुसार दाखवून देता येणे अगत्याचे आहे. उदाहरणार्थ, त्याला 'या पद्धतीने माझे समाधान होत नाहीये; आता या पद्धतीने जाऊया... आणि या पद्धतीने... आणि या पद्धतीने... आता जमले! हे चालेल' असे म्हणता यायला हवे. ज्या कलेच्या सिद्धान्तात कलात्मक अनुभवाला विशिष्ट पातळीखाली दूर ढकलले जाते—आणि तेही इतक्या पराकोटीच्या क्षेत्रात की जेथे त्या अनुभवालाच मुळी ज्ञानाचे स्वरूप प्राप्त होते, असा कलासिद्धान्त सदर गरज भागविण्यास असमर्थ असतो. आपण कलावंत म्हणून कार्य करीत नसून समीक्षक म्हणून कार्य करीत आहोत एवढेच नव्हे, (जर का कलेची समीक्षा ही कलेच्या तत्त्वज्ञानाशी एकरूप मानली जात असेल—) तर आपण तत्त्वज्ञानी म्हणून कार्य करीत आहोत असा बहाणा करून त्याला बगल देता येणे शक्य आहे. पण अशा बहाण्याने कोणीही फसणार नाही. स्वत:च्या कृतीची जडणघडण चालू असता ती यशस्वी होते आहे किंवा नाही या तऱ्हेची स्वत:च्या कृतीवर सावधानपूर्वक आणि भेदाभेददर्शक डोळस नजर हरएक क्षणी राखणे म्हणजे ती पूर्ण सिद्ध झाल्यानंतर घडून येणारी तिच्यावरील चिंतनशील समीक्षेची प्रक्रिया नसते; अशी नजर राखणे, हा सदर कृतीच्या घडणीचा अंगभूत भाग असतो. या संबंधात संशय घेण्यास यदाकदाचित काही कारणे असल्यास जी व्यक्ती असा संशय घेऊ शकत असेल, ती व्यक्ती म्हणजे कलाविद्यालयातील एखादा अकार्यक्षम विद्यार्थी जसा आंधळेपणे चित्र काढतो आणि आपण जे काही करीत आहो ते आपल्या गुरुजींना

दाखविण्यासाठी थांबतो, तशा प्रकारे सदर व्यक्ती बहुधा कलाकृतीच्या कार्यपद्धतीविषयी घोटाळा करीत असते. कलाविद्यालयातील विद्यार्थी वास्तविक जे शिकत असतो, ते खरोखर चित्र काढणे हे नसून चित्र काढताना स्वत:चे निरीक्षण करणे हे असते. चित्ररेखाटनाच्या मनोदैहिकी कृतीला जाणीवपूर्वक कलेच्याच स्तरावर आणि मानसिक अनुभवातून कल्पनात्मक अनुभवाच्या पातळीवर रूपांतरित करणे असा तो प्रकार असतो.

कलावंत जे करण्याचा प्रयत्न करीत असतो ते म्हणजे एखाद्या विशिष्ट भावनेची अभिव्यक्ती करणे. ती अभिव्यक्ती करणे आणि ती चांगल्या रीतीने अभिव्यक्ती करणे या दोन्ही गोष्टी एकच होत. वाईट रीतीने अभिव्यक्ती करणे हा काही अभिव्यक्तीचा एखादा प्रकार असत नाही. (उदाहरणार्थ, अभिव्यक्तीच न करणे ही गोष्ट काही नियम नव्हे.) ते अभिव्यक्तीबाबतचे अपयशच असते. वाईट कलाकृती ही अशी क्रिया असते की विशिष्ट भावनेची अभिव्यक्ती करण्याचा प्रयत्न करते, पण तो प्रयत्न अयशस्वी ठरलेला असतो. निकृष्ट कला आणि मिथ्यारोपित कला या दोहोंत भेद असतो, तो हाच होय आणि वर याचाच संदर्भ दिलेला आहे. जी मिथ्यारोपित कला असते, तीमध्ये अभिव्यक्तीचे अपयश नसते; कारण अभिव्यक्ती करण्याचा तेथे प्रयत्नच झालेला नसतो; तेथे फक्त काहीतरी निराळेच साधण्याचा यत्न (यशस्वी वा अयशस्वी कसा का असेना) झालेला असतो.

परंतु एखाद्या विशिष्ट भावनेची अभिव्यक्ती करणे आणि तिची जाणीव होणे या दोन्ही गोष्टी एकच होत. निकृष्ट कलाकृती म्हणजेसुद्धा अमुक एका भावनेची जाणीव करून घेण्याचा अयशस्वी प्रयत्न असतो : स्पिनोझाच्या शब्दांत ती म्हणजे परिणामकारकतेच्या दृष्टिकोणातून अपुरी अशी परिकल्पना असते. आता स्वत:च्या भावना आकलन होण्याबाबत अपयशी ठरलेली जाणीव ही भ्रष्ट किंवा असत्य जाणीव असते. कारण तिचे अपयश (कोणत्याही अन्य प्रकारच्या अपयशाप्रमाणे) म्हणजे काही केवळ रितेपणा नव्हे, काहीही न करणे असे नव्हे; ते काही ना काहीतरी चुकीचे असे करणे असते; तरी ती कृतीच असते; मात्र चुकीची किंवा विफल कृती असते. जी व्यक्ती अमुक एका भावनेची जाणीव करून घेण्याचा प्रयत्न करते आणि त्यात अपयशी होते, ती व्यक्ती त्या भावनेसंबंधी अजिबात जाणीवरहित किंवा निरागस स्थितीत नसते, तिने त्याबाबत काही ना काही केलेले असते. परंतु ते काही ना काही म्हणजे अभिव्यक्ती नसते. तिने जे काही केलेले असते, ते एक तर टाळाटाळीच्या स्वरूपाचे असते किंवा दडपेगिरी तरी असते. तिला वाटणारी भावना एकतर नेमकी तीच नसून दुसरीच काहीतरी असते; किंवा ज्या व्यक्तीला ती भावना जाणवत असते, ती व्यक्ती स्वयमेव नसते; तर दुसरी कोणीतरी असते, असा बहाणा करून ती स्वत:ला

त्या भावनेपासून लपवीत असते : या दोन पर्यायी गोष्टी दृष्टीने एवढ्या दूर असतात की, त्या परस्परव्यावर्तक ठरूच शकत नाहीत; किंबहुना त्या एकाच वेळी अस्तित्वात असतात व सहसंबंधी असतात.

आता हा बहाणा जाणीवपूर्वक असतो की नेणीवपूर्वक असतो असा प्रश्न उपस्थित केल्यास त्याचे उत्तर यांपैकी कोणताच नसतो, असे आहे. जाणिवेच्या क्षेत्राच्या निम्नस्तरामध्ये (जेथे ती प्रक्रिया घडून येऊ शकणार नाही, कारण तीमध्ये प्रत्यक्ष जाणीव स्वतःच गुंतलेली असते) घडून येणारी ती प्रक्रिया नसते. त्याचप्रमाणे जाणिवेच्या क्षेत्रातील तर ती नसतेच नसते. (तेथेही ती तेवढी घडूच शकणार नाही. कारण माणूस स्वत:शी अक्षरश: खोटे बोलू शकत नाही; ज्या सीमेपर्यंत सत्याविषयी त्याला जाणीव झालेली असेल, तेवढा तो स्वत:ची वंचना अक्षरश: करू शकत नाही); सीमारेषा ही जेथे अनुभवाच्या मानसिक स्तराचे विभाजन करते, तेथे ते घडत असते. जे केवळ मानसिक (संस्काररूप) असते, त्याचे परिवर्तन जाणिवेत (परिकल्पनेत) होण्याची क्रिया, असे त्या विकृत कार्याचे स्वरूप असते.

माणूस अमुक एका भावनेची अभिव्यक्ती करण्यात ज्या कारणासाठी अपयशी होतो ते कारण म्हणजे जाणिवेचा भ्रष्टपणा. आपल्याकडून भावना खरोखर अभिव्यक्त झाली आहे किंवा नाही हे समजण्यास त्याला हा भ्रष्टपणाच अक्षम बनवीत असतो. म्हणून या आणि या एकाच कारणास्तव तो निकृष्ट असा कलावंत आणि स्वत:च्या कलेचा निकृष्ट परीक्षक ठरत असतो. जो माणूस निकृष्ट कला निर्माण करू शकतो, तो जोपर्यंत तसे करीत राहील, तोपर्यंत आपली कला काय आहे हे त्याला ओळखता येणे शक्य नसते. दुसरी गोष्ट अशी की, तो उत्कृष्ट कलेविषयी खराखुरा विचारच करू शकत नाही. आपण आत्माभिव्यक्ती केव्हा केली आहे आणि केव्हा केलेली नाही, याविषयी तो विचार करू शकत नाही. निकृष्ट कलेचा उत्कृष्ट कलेशी घोटाळा करण्यामध्ये उत्कृष्ट कलेविषयीचा काहीएक विचार मनात असल्याचे सुचविले जात असते आणि भ्रष्ट न झालेली जाणीव असणे म्हणजे काय, याचा काही ना काही विचार जोवर व्यक्तीला असतो, तोवरच ही गोष्ट शक्य असते; परंतु ज्याच्या ठायी ही जाणीव असते, त्या व्यक्तींव्यतिरिक्त दुसऱ्या कोणालाही हे ज्ञान झालेले नसते. अप्रामाणिक मन हे जोपर्यंत अप्रामाणिकच असते, तोपर्यंत प्रामाणिकपणाची संकल्पना त्याला असतच नाही.

परंतु कोणाही व्यक्तीची जाणीव संपूर्णपणे भ्रष्ट असतच नाही. तशी ती असेल तर आपणास शोध घेणे वा कल्पना करणे शक्य आहे अशा ठार वेडेपणाहूनही ती व्यक्ती अधिक वाईट अवस्थेतीलच म्हणावी लागेल. कारण आपण कल्पना करू शकतो अशा ठार वेडेपणापेक्षाही ती अवस्था अधिकच वाईट असेल. त्याबरोबरच जेवढी म्हणून मनाची भ्रमिष्टावस्था शक्य आहे, तेवढ्या अवस्थेने ती व्यक्ती पीडित

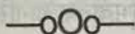
होईल. भ्रमिष्टावस्थेबरोबर येऊ शकणाऱ्या हरएक प्रकारच्या शारीरिक व्याधींनीसुद्धा ती गांजली जाईल. जणिवेच्या ज्या भ्रष्टता असतात, त्या एखाद्या कृतीमध्ये आंशिक स्वरूपाच्या आणि अल्पकाळ टिकणाऱ्या असतात आणि म्हणून ती कृती जे काही साधण्याचा प्रयत्न करीत असते, त्यात तिला यश येते. एखाद्या प्रसंगी आत्माभिव्यक्ती करण्यामध्ये अयशस्वी झालेल्या व्यक्तीला अन्य प्रसंगी ती व्यक्त करण्यामध्ये यश लाभते, आणि असे घडत आहे, ही गोष्टही तिला माहीत असते. स्मृतीच्या बळावर पहिल्या प्रसंगाची दुसऱ्या प्रसंगाशी ती तुलना करू शकते आणि याच वेळी आत्माभिव्यक्ती करण्यात आपण अपयशी झालो आहोत, हे तिला ओळखता येते. कोणताही कलावंत जेव्हा 'ही दिशा धरून चालणार नाही,' असे म्हणतो, तेव्हा तो नेमके हेच करीत असतो. आत्माभिव्यक्तीचा अनुभव कसा असतो, याचे त्याला स्मरण होते आणि त्या स्मृतीच्या प्रकाशात या विशिष्ट दिशेने अनुभव साकार करण्याचा प्रयत्न अपयशी झालेला असतो. जाणिवेची भ्रष्टता हे एखादे गहनगूढ पाप किंवा अगदी दूरवरचे संकट नसते की केवळ दुर्दैवी व शापित अशा अपवादात्मक लोकांवरच केवळ ते कोसळावे. हरएक कलावंताच्या जीवनातला हा सततचा अनुभव असतो आणि त्याचे जीवन म्हणजे अशा गोष्टींशी सतत चालू असणारा एकंदरीत यशस्वी असा झगडाच असतो. परंतु या झगड्यात हरण्याची शक्यताही नेहमीच दत्त म्हणून उभी असते आणि मग काहीएक स्वरूपाची भ्रष्टता अंगवळणीच पडते.

ज्यांना आपण निश्चितपणे निकृष्ट कला म्हणून ओळखत असतो, त्या अशा अंगवळणी पडलेल्या जाणिवेच्या भ्रष्टता असतात. जी गोष्ट स्वयमेव पाप आहे, तिच्या अभिव्यक्तीचे, किंवा जी गोष्ट बहुधा स्वयमेव निरागस आहे, तिच्या अभिव्यक्तीचे फलित निकृष्ट कला हे कधीच नसते, तर विशिष्ट समाजात प्रकटपणे बोलण्याच्या बाबतीत अनुचित अशी ती असते. आपणापैकी प्रत्येकाच्या मनात अशा भावना येत असतात की, ज्या आपल्या शेजाऱ्याला कळल्यास तो भयग्रस्ततेने संकोचून आपल्यापासून दूरच जावा : अशा भावना की त्या त्याला स्वत:लाही जाणवल्यास तो स्वत:विषयी भयभीत व्हावा. अशा भावनांची अभिव्यक्ती म्हणजे काही निकृष्ट कला नसते. तसेच जी भयाकुलता उद्भवलेली असते, तिचीही ती अभिव्यक्ती नसते. उलटपक्षी, ज्या भावनांनी आपणास भयभीत केले त्यांविषयी आपण निर्लेप राहावे, या इच्छेने किंवा आपण एवढे विशालहृदयी आहोत की त्यांनी आपण भयभीत होणे शक्य नाही, या विचाराने जेव्हा अशा भावना अभिव्यक्त करण्याऐवजी त्यांना आपल्या नव्हेतच म्हणून नाकारतो, त्यातून निकृष्ट कला निष्पन्न होत असते.

कला म्हणजे चैन नव्हे, आणि निकृष्ट कला ही अशी गोष्ट नव्हे की जी आपण सुखासुखी सहन करावी. केवळ अनुभवाच्या मानसिक स्तरापलीकडे विकसित होणारे

जे समग्र जीवन असते, त्याचा मूलाधार जाणून घेणे म्हणजेच स्वत:ला जाणून घेणे होय. ज्या गोष्टींतून बुद्धी आपल्या विचारांची इमारत प्रारंभापासून सिद्ध करीत असते अशा नेमक्या गोष्टी म्हणजे जाणीव बुद्धीला पुरवीत असलेली तथ्ये होत. जाणीव जर का आपले कार्य यशस्वी रीतीने करीत नसेल, तर त्यात प्रारंभापासूनच खोटेपणा असतो. सच्ची जाणीव ही इमारत उभारण्यासाठी भक्कम पाया उभा करून देत असते; तर भ्रष्ट जाणीव बुद्धीला वाळूच्या भुसभुशीत पायावर बांधकाम करणे भाग पाडते. असत्यपूर्ण जाणीव अशा प्रकारची असत्ये बुद्धीवर लादत असते की बुद्धीला पुन्हा त्यांच्या दुरुस्तीकरता पुढे येणे शक्य नसते. जेवढ्या प्रमाणात जाणीव भ्रष्ट होते तेवढ्या प्रमाणात सत्याची सरोवरे विषदग्ध होतात. भक्कम पायावर काहीच उभे करणे बुद्धीला शक्य होत नाही. नैतिक ध्येये म्हणजे हवेतले किल्लेच. राजकीय आणि आर्थिक व्यवस्था म्हणजे केवळ कोळ्यांची जाळी. सर्वसाधारण समंजसपणा आणि शारीरिक स्वास्थ्य यांचीही शाश्वती नसते. परंतु जाणिवेची भ्रष्टता आणि निकृष्ट कला ही एकच चीज असते.

आपल्या समाजगटांमधील जो एक छोटासा वर्ग कलावंत या नावाखाली स्वत:ला अहंविशेष म्हणवितो, त्या वर्गाचे कार्य थोर वाटावे म्हणून काही या गंभीर समस्यांचा मी एवढा बाऊ करीत नाही. ती गोष्ट हास्यास्पद ठरेल. ज्याप्रमाणे समाजजीवनाचे अस्तित्वच मुळी माणसामाणसांतील आदान-प्रदानावर अवलंबून असते व तेथे प्रामाणिकपणाची देखभाल एखाद्या वर्गाकडे किंवा गटाकडे सोपविलेली असत नाही, तर ती लहानांपासून थोरांपर्यंत सर्वांची जबाबदारी असते, त्याचप्रमाणे भावनाभिव्यक्तीच्या दिशेने होणारे प्रयत्न, जाणिवेच्या भ्रष्टतेवर मात करू पाहणारे प्रयत्न हे केवळ विशेषज्ञांनीच करायचे नसून, जेव्हा जेव्हा त्यांचा उपयोग करावा लागेल, त्या त्या प्रत्येक वेळी भाषेचा वापर करणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीकडून ते व्हावयास हवेत. आपल्यापैकी प्रत्येक व्यक्ती जो म्हणून उद्गार काढीत असते किंवा हावभाव करीत असते, तो उद्गार व हावभाव ही एक कलाकृतीच असते. हे करीत असताना आपल्यापैकी प्रत्येकाने, भले मग दुसऱ्यांची फसवणूक का होईना, स्वत:ची मात्र फसवणूक होऊ देता कामा नये, ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. या बाबतीत जर का त्या व्यक्तीने स्वत:ची फसवणूक केली तर तिने स्वत:च्या ठायी जणू विषबीजच पेरले असे होईल. अशा स्थितीत ते मुळापासून निपटून काढले नाही तर कोणत्याही प्रकारच्या दुष्टपणात, कोणत्याही प्रकारच्या खुळचटपणात, अध:पतनात किंवा माथेफिरूपणात त्याची परिणती होईल. निकृष्ट कला, भ्रष्ट जाणीव म्हणजे सर्व प्रकारच्या अध:पतनाचे मूळच होय.



१३. कला आणि सत्य

१३.१. कल्पनाशक्ती आणि सत्य

कल्पनाशक्ती आणि मानीव वास्तव या दोन गोष्टींत घोटाळा केल्यास कलेची कल्पनाशक्तीशी एकात्मता मानणाऱ्या सिद्धान्तातून असे सुचविले जाईल की कलावंत हा एक प्रकारचा थापाड्या असतो; भले, तो मोठा कुशल, बुद्धिमान आणि प्रसन्न, इतकेच नव्हे तर अगदी कल्याणकारी थापाड्या असेल; तरी शेवटी तो एक थापाड्याच. मात्र या घोटाळ्याचे निराकरण पूर्वीच केले गेलेले आहे.

ज्याप्रमाणे सातव्या प्रकरणाच्या चौथ्या छेदकात वास्तव आणि अवास्तव यांचे एकत्रित मिश्रण किंवा द्रावण झाले की, त्यापासून नंतर बुद्धीच्या कार्याने सत्य निराळे निवडून घेणे किंवा त्याचे स्फटिकीकरण करणे हे घडून येते, तसेच पुढे अनुभवाचा एक प्रकार म्हणून कल्पनाशक्तीचे पूर्णांशाने वर्णन केल्यास कल्पना या नात्याने कलेचे खरेखुरे आणि महत्त्वपूर्ण प्रयोजन मानवी जीवनात असते असे रास्तपणे म्हणता येईल. एखादा वैज्ञानिक ज्या प्रमाणे विविध प्रकारची संभाव्य गृहीतकृत्ये आधी कल्पून प्रयोग आणि पर्यवेक्षण यांच्या बळावर मग एक तर त्या गृहीतकृत्यांचा त्याग करतो अथवा त्यांना सैद्धान्तिक पातळीवरही नेऊ शकतो, त्याच्याशी कलेच्या या प्रयोजनाचे साम्य असते. या दृष्टिकोणानुसार कलेचे उद्दिष्ट म्हणजे संभाव्य विश्वांची उभारणी करणे असे ठरते; आणि कालांतराने त्या विश्वांपैकी काहींना वैचारिकदृष्ट्या तर काहींना कृतीदृष्ट्या वास्तवता लाभेल.

कलेच्या अशा तऱ्हेच्या दृष्टिकोणात पुष्कळच तथ्यांश असला तरीही तो दृष्टिकोण समाधानकारक ठरणारा नाही. पहिल्या विभागाच्या अखेरीस खऱ्या कलेचे वैशिष्ट्य दर्शविणारी दोन प्रयोजने आपल्या जवळ उरली होती : एक कल्पनारूप आणि दुसरे अभिव्यक्तिरूप. आताच मांडलेल्या दृष्टिकोणानुसार या दोहोंपैकी पहिल्याचाच विकास घडतो, पण दुसऱ्याकडे मात्र दुर्लक्ष होते. तो दृष्टिकोण पहिल्याचा विकास अशा रीतीने करतो की दुसरा दृष्टिकोण प्रारंभापासूनच रद्दबातल ठरावा. संभाव्य विश्वांच्या रचनेवर स्वयमेव संतुष्ट असणारी कल्पनाशक्ती ही त्याच वेळी भावनाभिव्यक्तीही बनू शकत नसते. कारण कल्पनात्मक रचना अमुक एका भावनेची अभिव्यक्ती करीत असते; ती

काही नुसती संभाव्यच नसते, तर अनिवार्य असते. त्या भावनेसाठीच ती आवश्यक असते, कारण तिला अभिव्यक्त करू शकणारी ती एकमेव गोष्ट असते.

अमुक एखादा कलावंत एका विशिष्ट वेळी एखाद्या कलाकृतीची जी निर्मिती करतो किंवा वेगळ्या शब्दांत तिचे सर्जन घडवून आणतो ही गोष्ट तो तशी निर्मिती करू शकतो म्हणून घडत नसून तिची निर्मिती करणे अपरिहार्य असते म्हणूनच होय. याऐवजी त्याला ज्या अनेकानेक कृती करता येणे शक्य असते, त्यांपैकीच ती एक असते असे आपण तिच्या बाबतीत म्हटल्यास आपले ते म्हणणे सत्य असणार नाही. कलावंत स्वत:च्या जीवनाच्या एका विशिष्ट टप्प्यावर ही निर्मिती करीत असतो. दुसऱ्या एखाद्या टप्प्यावर ही निर्मिती तो करू शकला नसता, एवढेच नव्हे तर त्या टप्प्यावर अन्य कोणत्याही तऱ्हेची निर्मिती तो करू शकला नसता. त्याच्या कृतीची एक सलग मालिका तयार होत असते, तसेच एखाद्या विशिष्ट कृतीच्या अगोदर निर्माण झालेल्या कृतीवरच त्याची ती प्रस्तुत कृती अवलंबून असते आणि त्यानंतरच्या कृतीच्या दिशेने सदर कृतीला ती घेऊन जात असते, या कारणास्तव काही तसे घडत नसते. कलेच्या इतिहासाकडे, मग तो मोठ्या प्रमाणावर असो किंवा छोट्या प्रमाणावर असो, पाहण्याचा हा अगदी उथळ असा दृष्टिकोण असतो. याचे कारण असे की स्वत:च्या जीवनाच्या विशिष्ट टप्प्यावर उद्‌भवलेल्या भावनांची अभिव्यक्ती करण्याकरता कलावंताच्या कलाकृतीचे सर्जन होत असते आणि ते सर्जन दुसऱ्या कशासाठीही नसते. त्याला या भावनिक अवस्थेमध्ये येण्याला ज्या गोष्टी साहाय्यभूत होतात त्यांपैकी कलावंत या नात्याने त्याने व्यतीत केलेले जीवन ही एक गोष्ट नक्कीच असते हे खरे, पण ती अनेक गोष्टींपैकी एक असते, हेही तितकेच खरे.

एखाद्या विशिष्ट वेळी कलावंत जे म्हणत असतो ते त्या प्रसंगी तो जे म्हणू शकतो तेवढेच असते; आणि जी सर्जनशील कृती त्याच्या उद्‌गाराला वाट करून देते, ती कृती जाणिवेचीच एक क्रिया असल्याने ती विचाराचीही क्रिया असेल, तर मग तो उद्‌गार सत्यासत्य या भेदाविषयी उदासीन असा असणारच नाही; उलट तो अनिर्वायपणे सत्य निवेदनाचाच प्रयत्न असेल हे ओघानेच ठरते. उत्कृष्ट कलाकृतीची उद्‌गारात्मक अभिव्यक्ती म्हणून ती जोपर्यंत असते तोपर्यंत उद्‌गार म्हणूनही ती खरीच असते. तिचा कलागुण आणि तिची सत्यता ही एकरूपच असतात. पुष्कळदा हे नाकारण्यात येते. या नाकारण्यामागे गैरसमज असतो. जाणीव आणि बुद्धी ही विचाराची जी दोन स्वरूपे असतात, त्यात आपण भेद मानलेला आहे. आता वस्तूवस्तूंमधील जे संबंध असतात त्यांच्याशीच बुद्धीला कर्तव्य असते आणि म्हणून बुद्धीला जाणवणारे सत्य हे विशिष्ट प्रकारचे सत्य, नावच घ्यायचे तर संबंधात्मक सत्य असते आणि त्याला जाणण्याची त्याची अशी एक खास पद्धती असते. तिचे

नाव सांगायचे तर प्रतिवाद किंवा अनुमान असे सांगता येईल. जाणीव ही जाणीव या नात्याने, अर्थात स्वयमेव कला या नात्याने, बुद्धी ठरत नसल्यामुळे ती प्रतिवाद करीत नाही, करू शकत नाही. 'हे असे, म्हणून ते तसे' किंवा 'हे असे, म्हणून ते तसे नाही,' अशा भाषेत ती बोलू शकत नाही. आता कोणी असा विचार करील (का म्हणून विचारण्याची आपल्याला गरज नाही) की बुद्धी हेसुद्धा विचाराचेच केवळ एक संभाव्य रूप आहे. ती व्यक्ती असाही विचार करील की ज्यामध्ये कसलाही प्रतिवाद नाही ते विचाराचे एखादे रूप होऊ शकणार नाही व म्हणून त्याला सत्याशी काहीही कर्तव्य असणार नाही. कला ही प्रतिवाद करीत नाही या निरीक्षणातून ती अनुमान काढील की तिला सत्याशी काहीही कर्तव्य असणार नाही. माझी प्रिया म्हणजे सद्‌गुणांची मूर्ती आहे, असे एखादे वेळी कवी म्हणेल. दुसऱ्या वेळी तिचे हृदय नरकपुरीसारखे काळेकुट्ट आहे, असेही तो म्हणेल. एका वेळी 'जग हे फार सुंदर आहे' असे म्हणेल. दुसऱ्या वेळी 'जग म्हणजे कचऱ्याचा ढीग', 'शेणाचा डुंग' आणि 'दूषित वायूंचा प्राणघातक ढग' आहे असे तो म्हणेल. बुद्धीच्या दृष्टीने या सर्व विसंगती आहेत. एकच स्त्री एकदा गुणी रत्न असते आणि दुसऱ्या वेळी तीच नरकपुरीसारखी काळीकुट्ट बनते, असे आपणास सांगितले जात आहे. म्हणून जो माणूस ती तशी आहे असे म्हणत असतो तो काहीतरी बनावटपणा करीत आहे, तो सत्य सांगत असणे शक्य नाही, तो वास्तव गोष्टी नव्हे तर बाह्य देखावा पाहून, तथ्ये नव्हेत, तर भावना पाहूनच हे सांगत असावा.[१]

एखाद्याच्या भावनांची सत्यता हीसुद्धा काही झाले तरी सत्यताच असते, हे निदर्शनास आणून प्रस्तुत प्रतिवादाचे खंडन करण्यात फारसे तथ्य नाही. एखादा कवी आज जीवनाला वैतागलेला आहे आणि तसे तो बोलूनही दाखवीत आहे म्हणून उद्याही तो वैतागलेला असेल अशी ग्वाही त्याच्या त्या बोलण्याने दर्शविली जात नसते. परंतु आज तो जीवनाला वैतागलेला आहे ही गोष्ट त्यामुळे काही कमी सत्य असते, असेही नाही. त्याचा तो वैताग ही भावना असेल, परंतु ती त्याला जाणवलेली असते ही वस्तुस्थिती आहे. जीवनाविषयीचा वैताग हा बाह्य देखावा असू शकेल पण त्याचे बाह्य दर्शन हीही वास्तवताच असते. जो माणूस असा प्रतिवाद करील की, एखादी स्त्री एकाच वेळी आदरणीय सद्‌गुणी आणि तिरस्करणीय दुर्गुणी असणार नाही, किंवा जग हे एकाच वेळी स्वर्ग व नरक असे दोन्ही असू शकणार नाही, तर त्याला कवीच्या बाजूने असे उत्तर देता येईल की, त्या प्रतिवाद करणाऱ्या माणसाला स्त्रियांसंबंधी वा जगासंबंधी जेवढे गम्य आहे, त्याहून त्याला तर्कशास्त्रातच अधिक गम्य आहे.

कला ही सत्याबाबत उदासीन नसते. ती मूलतः सत्याचाच एक शोध असते. परंतु तिचे सत्यशोधन हे संबंधविषयक सत्यशोधन नसते तर वैयक्तिक तथ्यविषयक शोधन

असते. कला ज्या सत्यांचा शोध घेत असते, ती सत्ये म्हणजे सुट्यासुट्या आणि आत्मनिर्भर व्यक्तीविषयक गोष्टी असतात आणि बौद्धिक दृष्टिकोणातून त्यांना 'संज्ञां'चे रूप प्राप्त होते. या संज्ञांमध्ये संबंध स्थापित करणे वा ते संबंध जाणून घेणे हे बुद्धीचे कार्य असते. या व्यक्तिविशिष्ट गोष्टींपैकी प्रत्येक गोष्टीला कला ज्या रूपात शोधून काढीत असते. त्या रूपात ती मूर्तिमंत व्यक्तिविशिष्टच गोष्ट असते. म्हणजे बुद्धीच्या कार्याने तिच्यामधून काहीही अद्याप सारभूत असे काढलेले नसते. ज्या अनुभवातील माझा स्वत:चा हिस्सा आणि माझ्या विश्वाचा हिस्सा यांतील भेद अद्याप स्पष्ट झालेला नसतो, असा तो हरएक अनुभव असतो. एखाद्या स्त्रीची प्रशंसा करण्यात तो अनुभव सामावलेला असेल तर कवी या नात्याने, इतर स्त्रियांपेक्षा ती स्वयमेव काहीतरी वेगळी आहे किंवा कोणत्यातरी कारणास्तव मी स्वत: प्रशंसा करण्याच्या मनोवस्थेत आहे म्हणून हे घडत आहे का, अशी विचारणा करण्याहून अगदी वेगळेच काहीतरी मी करीत असतो. पुढेमागे असे प्रश्न विचारावे लागतील यासाठी मी अशा प्रकारच्या गोष्टींचा शोध घेत आहे का, या प्रश्नाचे उत्तर आपण देऊ शकत नाही, असा निष्कर्ष जरी निघाला, तरी ते प्रश्न ज्या गोष्टींसंबंधात विचारले गेले आहेत, त्या गोष्टींचे निरीक्षण चुकलेले आहे, असा निष्कर्ष त्यातून निघणार नाही.

१३.२. कला : सिद्धान्त म्हणून आणि व्यवहार म्हणून

कला हे ज्ञान आहे; व्यक्तिगत असे हे ज्ञान आहे. परंतु तेवढ्यामुळे कला ही काही 'व्यावहारिकते'हून भिन्न अशी विशुद्ध 'सैद्धान्तिक' प्रक्रिया असत नाही. सैद्धान्तिक आणि व्यावहारिक प्रक्रियांतील भेदाला, अर्थातच एक विशिष्ट मूल्य आहे; परंतु ते सारासार विवेक सोडून लागू करता कामा नये. ज्या बाबतीत आपण स्वत: आणि आपल्या भोवतीचे वातावरण यांच्या संबंधांच्या दृष्टीने आपण विचार करीत असतो, त्या बाबतीतच आपण ते मूल्य लागू करायचे आणि त्यातून जो अर्थ निघतो तो शोधायचा, अशी आपली नेहमीची प्रवृत्ती असते. जी क्रिया आपल्या ठायी परिवर्तन घडवून आणते, परंतु आपल्या भोवतालच्या वातावरणात तसे परिवर्तन घडवून आणीत नाही, अशा क्रियेला आपण सैद्धान्तिक म्हणतो; आणि जी क्रिया सभोवतालच्या वातावरणात परिवर्तन घडवून आणते, परंतु आपल्या ठायी कोणतेही परिवर्तन घडवून आणीत नाही, तिला आपण व्यावहारिक म्हणतो. पण आपण आणि आपले वातावरण यांमध्ये जो भेद असतो, त्याविषयी आपल्याला काहीच माहिती नसते किंवा माहिती असली तरी ज्यांच्याशी आपल्याला काही कर्तव्य नसते, अशा अनेकानेक बाबीही तेथे असतात.

उदाहरणार्थ, जेव्हा आपणास नैतिकतेच्या समस्यांची जाणीव होण्यास खरोखर प्रारंभ होतो, तेव्हा आपण न बदलता आपल्या सभोवतालच्या विश्वात आपल्याला जे परिवर्तन घडवून आणणे शक्य असते, त्याबाबत या नैतिक समस्यांना काही कर्तव्य नसते, असे आपणास आढळून येते. आपणामध्ये घडवून आणायच्या परिवर्तनाशीच त्यांना कर्तव्य असते. मी एखादे पुस्तक एखाद्या माणसाकडून उसने आणले आहे, ते त्याला परत करायचे की तसेच ठेवायचे आणि त्याने परत मागितल्यास, आपण ते उसने आणल्याबद्दलच साफ नाकारायचे की कसे, अशा प्रकारच्या प्रश्नांतून काही गंभीर नैतिक समस्या उद्‌भवत नाही. या दोहोंपैकी कोणती गोष्ट करायची हे खरोखर मी ज्या प्रवृत्तीचा माणूस असेन त्यावर अवलंबून राहते. मी प्रामाणिक माणूस म्हणून राहायचे की अप्रामाणिक माणूस म्हणून राहायचे हा जो प्रश्न आहे, तो मात्र अत्यंत गंभीर अशी नैतिक समस्या दत्त म्हणून पुढे उभी करतो. मी अप्रामाणिक आहें, असे मला दिसून आले आणि जर का मी प्रामाणिक बनण्याचा निश्चय केला तर मात्र मी एक खराखुरा नैतिक पेचप्रसंग सोडवीत आहे किंवा सोडवण्यासाठी सिद्ध झालो आहे असे ठरेल. हा पेचप्रसंग मी सोडवला तर मी केवळ माझ्यातच परिवर्तन घडवून आणले एवढेच त्याचे फलित नसते; त्यामुळे माझ्या सभोवतीच्या वातावरणातही परिवर्तन घडून येऊ शकेल. कारण मला हे जे नवे स्वभाववैशिष्ट्य प्राप्त होईल, त्यायोगे काहीएक प्रमाणात माझ्या भोवतालचे विश्वसुद्धा बदलून टाकणाऱ्या क्रिया ओघानेच सुरू होतील. म्हणून नैतिकता ही अनुभवाच्या अशा क्षेत्रात मोडते की जे नुसतेच सैद्धान्तिक वा नुसतेच व्यावहारिक नसून एकाच वेळी उभयविध असते. ती सैद्धान्तिक सैद्धान्तिक असते, कारण तिच्यात माझ्या स्वत:च्या संबंधातील गोष्टींच्या शोधाचा एक भाग असतो; आणि केवळ करणे एवढेच नसून आपण काय करीत आहोत, हा विचारही असतो. ती व्यावहारिक असते; कारण तिच्यात केवळ विचार नसतो तर आपले विचार प्रत्यक्ष व्यवहारात उतरवून दाखवायचे असतात.

ज्या एखाद्या गोष्टीला नैतिकता ही संज्ञा यथार्थपणे लावता येईल अशा नैतिकतेच्या संबंधात (ज्या क्षुल्लक गोष्टी पुष्कळदा नैतिकता ही संज्ञा वृथा बळकावून बसलेल्या असतात, त्यांच्याविषयी मला काहीच म्हणायचे नाही.) सिद्धान्त आणि व्यवहार किंवा विचार आणि कृती यांमधील भेदाभेद जसा मागे कायम राहिलेला आहे, तसा तो कलेच्या बाबतीत मागे राहिलेला नाही. कारण तसा भेद अद्याप उद्‌भवलेलाच नाही. जेव्हा आपण बुद्धीच्या समाकलनात्मक कार्याने प्राप्त करून दिलेल्या अनुभवाचे 'कर्त्या'विषयी आणि 'कर्मा'विषयी असे दोन भागांत विच्छेदन करायला शिकू तेव्हाच अशा प्रकारचा भेद आपल्यासमोर उभा राहील. कला ही जे व्यक्तिगत स्वरूपाचे ज्ञान असते, त्यातील व्यक्तिगत म्हणजे आपण स्वत: ज्या परिस्थितीमध्ये असतो, त्याच

वैयक्तिक परिस्थितीचे ते ज्ञान असते. आपल्याला परिस्थितीची जी जाणीव असते ती आपली परिस्थिती म्हणून असते आणि ती जाणीव त्या विशिष्ट परिस्थितीत आपण असल्यामुळेच आपल्याला झालेली असते. आता अन्य लोकही तिच्यात सामील झालेले असू शकतील, परंतु तेही आपल्याप्रमाणेच परिस्थितीचे घटक म्हणून आपल्या जाणिवेत विद्यमान असतील. ज्यांची स्वत:ची जीविते मात्र त्या परिस्थितीबाहेरच असतील, अशा व्यक्ती त्या जाणिवेत सामावलेल्या असू शकणार नाहीत.

कारण कलात्मक जाणीव (म्हणजे स्वयमेव जाणीव या नात्याने) आपण स्वत: आणि आपले विश्व यांत भेद करीत नसते. तिच्याकडून आपले विश्व येथे आणि आत्ताच अनुभवले जात असते व आता आणि येथे हे जे अनुभवले जात असते ते तथ्य म्हणजे ती स्वयमेव जाणीवच असते. त्या जाणिवेची व्यवच्छेदक क्रिया ही यथार्थपणे सैद्धान्तिकही नसते आणि व्यावहारिकही नसते. कारण एखादी व्यक्ती जोपर्यंत आपण कृती करीत आहोत अशा तऱ्हेचा स्वत:विषयी विचार करीत असते, तेवढ्यापुरता अपवाद केल्यास सैद्धान्तिकदृष्ट्या वा व्यावहारिकदृष्ट्या व्यक्ती ही कृती करीत असते, असे यथार्थतेने म्हणता येणे शक्य नाही. कलावंत हा सैद्धान्तिक आणि व्यावहारिक या उभय दृष्टींनी कृती करीत आहे, असे निरीक्षकाला वाटते; परंतु खुद्द कलावंतालाच आपण या उभय दृष्टींनी कृती करीत आहोत असे वाटत नसते; कारण या उभय कृतींमध्ये भेदाभेद गर्भित असतात आणि कलावंत या नात्याने तो असे पर्यायी भेदाभेद करीतच नसतो. आपण जे सौंदर्यशास्त्रीय सैद्धान्तिक आहोत, त्यांना एवढेच करणे शक्य आहे की, ज्यांना आपण सैद्धान्तिक घटक म्हणू शकू आणि ज्या इतरांना व्यावहारिक घटक म्हणू शकू, असे त्या क्रियेचे जे घटक असतात, ते ओळखून काढायचे आणि त्याचबरोबर कलावंतांच्या बाबतीत मात्र असे भेदाभेद उद्भवतच नाहीत, याचे भान राखायचे.

सैद्धान्तिकदृष्ट्या कलावंत ही एक अशी व्यक्ती असते की स्वत:च्या भावना जाणून घेऊन ती प्रत्यक्ष स्वत:लाच जाणून घेत असते. तेच तिचे स्वत:चे विश्व जाणून घेणेसुद्धा असते. स्वत:चे विश्व म्हणजे पाहिलेले देखावे, ऐकलेले नाद इत्यादींमधून घडलेला एक समग्र कल्पनात्मक अनुभव होय. स्वत:चे तसेच स्वत:च्या विश्वाचे, अशी ही उभय ज्ञाने त्या व्यक्तीच्या दृष्टीने एकच एक ज्ञान असतात. कारण ज्या भावनेच्याद्वारे तो चिंतन करीत असतो तीच उचंबळून येऊन जाणिवेत दृश्य आणि नाद यांना प्राप्त झालेले आत्मोद्‌गार स्वयमेव प्रकट व्हावेत, असे भाषारूप त्या भावनेला प्राप्त झालेले असते. त्याची भाषा हेच त्याचे विश्व. ती त्याला उद्देशून जे बोलत असते, ते त्याच्यासंबंधीच असते. भाषेबद्दलचा त्याचा कल्पनात्मक आलोक हे त्याचे आत्मज्ञानच असते.

परंतु हे आत्मज्ञान म्हणजे स्वत:ची घडणच असते. हा स्वत: प्रथम केवळ मनोमय असतो. म्हणजे मानसिक अनुभवांचा किंवा संस्कारांचा तो धनी असतो. स्वत:ला जाणण्याची ही जी क्रिया असते ती स्वत:च्या संस्कारांचे परिकल्पनांत रूपांतरण करण्याची क्रिया असते आणि ती क्रिया म्हणजे स्वत:चे केवळ मनोमय अवस्थेतून जाणिवेच्या अवस्थेत रूपांतरण करणेही असते. स्वत:च्या भावनांचे ज्ञान होणे म्हणजे त्यांच्यावर काबू मिळविणे होय. आपण स्वत:च त्यांचे स्वामी आहोत, असे ठासून मांडणे होय. आता हे खरे की, अद्याप नैतिक जीवनात त्याचा प्रवेश झालेला नसतो; परंतु त्याने त्या क्षेत्रात अनिवार्य असे पाऊल टाकलेले असते. आपल्या प्रयत्नांच्या द्वारे मानासिक गुणाढ्यतेचा एक नवा संच कसा प्राप्त करून घ्यायचा, हे तो शिकलेला आहे. आपल्या नैतिक ध्येयाच्या अधिकाधिक जवळ जाण्यासाठी उपयुक्त अशा प्रकारची मानसिक गुणाढ्यता स्वत:च्या प्रयत्नांनी प्राप्त करून घ्यायची असेल, तर ही सिद्धी त्याने स्वत:च प्रथम शिकून घेतली पाहिजे.

शिवाय असे हे नव्या विश्वाचे ज्ञान म्हणजे ज्याची जाण आता त्याला आलेली असते, अशा नव्या विश्वाची ती घडणही असते. हे जे विश्व त्याला आता जाणता येऊ लागलेले असते, त्यात भाषेचा अंतर्भाव असतो. ते असे विश्व असते की, त्यातील प्रत्येक गोष्टीच्या ठायी भावनाभिव्यक्तीचा गुणधर्म असतो. हे विश्व अशा रीतीने त्याला ज्या पल्ल्यापर्यंत अभिव्यंजक किंवा अन्वर्थक झालेले असते त्या पल्ल्यापर्यंत त्याने स्वत:च खरोखर ते नेलेले असते. अर्थात, ते काही त्याने 'शून्यातून' घडविलेले नसते. तो काही ईश्वर नसतो. ज्या मनाच्या सामर्थ्याचा विकास अद्याप अगदी प्राथमिक अवस्थेत आहे, अशा प्रकारच्या परिमित मनोबळाचा तो प्राणी असतो. विशुद्ध मानसिक अनुभवाच्या अधिक प्राथमिक अवस्थेत त्याच्यासमोर जे प्रस्तुत केले जात असते (रंग, नाद व तत्सम इतर) 'यामधून' त्याने त्या विश्वाची घडण केलेली असते. सध्या लोकप्रिय असणाऱ्या अतिभौतिकी स्वरूपाच्या विशिष्ट तऱ्हांविषयी ज्यांना आत्मीयता असते अशा अनेक वाचकांना हे नाकारावेसे वाटेल, हे मला माहीत आहे. हे त्यांचे नकार चिरपरिचित असल्याने त्यांची चर्चा मी करावी, हे श्रेयस्कर वाटले आणि त्यांचा युक्तिवाद उलटविणे सोपे असले, तरी मी तसे करणार नाही. माझ्या लेखनाने मला कोणाची मतपरिवर्तने घडवून आणायची नाहीत, तर मला काय वाटते, ते फक्त सांगायचे आहे; जर एखाद्या वाचकाला आपल्याला अधिक चांगले कळते असे वाटत असेल तर, माझ्या विचारांचा स्वीकार करण्याऐवजी आपल्या विचाराच्या दिशेप्रमाणे आखणी करीत त्याने मार्गक्रमण केल्यास ते मला अधिक आवडेल.

आता पुन्हा मागे वळूया. सैद्धान्तिक आणि व्यावहारिक क्रियांत भेद करण्याच्या दृष्टिकोणातून सौंदर्यात्मक अनुभवाकडे मागे वळून पाहिल्यास आपल्यासमोर एकंदरीत

उभयविध प्रकारची गुणवैशिष्ट्ये उभी राहतात. स्वत:विषयीचे आणि आपल्या विश्वाविषयीचे असे ते ज्ञान असते. ही जी दोन प्रकारची प्राप्त झालेली ज्ञाने आणि रसग्रहणे असतात, त्यांमध्ये अद्यापि स्पष्ट फरकच दर्शविला गेलेला नाही, असे त्यांचे स्वरूप असते. त्याद्वारे विश्वांतर्गत आत्मरूपच अभिव्यक्त केले जाते. पुन्हा, भावनात्मक अनुभव हाच त्याचा अर्थ असतो आणि तो आत्मरूप असतो. ज्यात भावना अंतर्भूत आहेत. तो आत्मा भावनांचाच बनलेला असतो; आणि भावना भाषेत अभिव्यक्त झालेल्या अवस्थेतच जाणल्या जात असतात आणि म्हणून भाषा हेच ते विश्व असते. आता ती स्वत:बरोबर स्वत:च्या विश्वाचीही घडण असते. स्व हा मनोमय असतो. तो आता जाणिवेच्या स्वरूपात पुनर्घटित केला जातो आणि अर्धकच्च्या स्वरूपातील वेदनकांचे असे जे विश्व असते, ते भाषेच्या रूपाने पुनर्रचित होते किंवा वेदनकांचे प्रतिमांमध्ये रूपांतरण होते आणि ती भावनिक अर्थवत्तेने भारली जातात. अशा प्रकारे अनुभवाच्या विकासाच्या क्षेत्राक मानसिक पातळीकडून जाणिवेच्या स्तरावर एक पाऊल टाकणे (आणि ते पाऊल कलाक्षेत्रातील विशिष्ट अशी सिद्धीच असते) हे अशा प्रकारे सिद्धान्त आणि व्यवहार या उभय क्षेत्रांतील पुढचे पाऊल असते. ते जरी पुढची दोन पावले नसून केवळ एकच पाऊल असले, तरीसुद्धा एकंदरीत ते पुढचे पाऊल तर असते. लोहमार्गाची दिशा धरून एका विशिष्ट जंक्शनपर्यंत जाणे ही एक प्रकारची पुढील मार्गाच्या दृष्टीने प्रगतीच असते. दोन मार्गांद्वारे जंक्शनमुळे जे दोन प्रांत विभागले जातात, त्या दोन्ही प्रांतामधील ती पुढची प्रगती असते. आणि म्हणूनच या दृष्टीने ते दोन्ही लोहमार्ग ज्या ठिकाणी पुन्हा एकत्र मिळतात, अशा क्षेत्रातीलही ती प्रगती असते.

१३.३. कला आणि बुद्धी

कलेचा विचार कला या नात्याने केल्यास तिच्यामध्ये बुद्धीच्या द्वारे आलेला अंश मुळीच नसतो. आपल्या स्वत:च्या भावनांची जाणीव ज्या क्रियेयोगे होते, ते तिचे सत्त्व असते. आता आपल्या ठायी अशाही भावना वसत असतात की ज्यांच्याविषयी आपणास अद्याप मानसिक अनुभवाच्या स्तरावर जाणीवच झालेली नसते आणि म्हणून विशुद्ध मानसिक अनुभवामध्ये जिची हाताळणी मूलत: कलेद्वारेच व्हावी, अशी विशिष्ट परिस्थिती आणि जिची सोडवणूक मूलत: तिच्या द्वारेच व्हावी अशी समस्या तिला उपलब्ध होते.

अशा प्रकारच्या समस्येची सोडवणूक करण्यासाठीच केवळ कलेचे अस्तित्व असावे, एवढेच नव्हे तर कला सोडवू शकेल अशी एकमेव समस्या काय ती हीच,

असेही वाटावे. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर फक्त मानसिक भावना अशा असतात की, ज्यांची अभिव्यक्ती कला करू शकेल, असेही म्हणता येईल. कारण जाणिवेच्या प्रादुर्भावानंतरच्या अनुभवाच्या स्तरांवर आणि म्हणून (असा विचार करता येईल की) जाणिवेच्या देखरेखीखालीच इतर भावना उत्पन्न होत असतात. जाणिवेच्या प्रकाशात त्याचप्रमाणे जन्मत:च पूर्वसिद्ध अभिव्यक्तीसह त्यांचा संभव होतो असेही वाटावे. तेव्हा कलाकृतींच्या योगे त्यांची अभिव्यक्ती करण्याची मुळी गरजच संभवत नाही.

या युक्तिवादाचा तार्किक परिणाम असा होईल की कलाकृती ही जर का अस्सल कलाकृती असेल तर तिच्या विषयवस्तूंत बुद्धीच्या कार्यातून निष्पन्न झालेला कसलाही अंश असणे शक्य नाही. या छेदकाच्या पहिल्याच वाक्यात मी जे म्हटले आहे ते काही हे नव्हे. कला या नात्याने तिच्यामध्ये बुद्धीच्या योगाने निष्पन्न झालेला अंश असू शकत नाही आणि तरीसुद्धा बुद्धीच्या योगाने आलेला फार मोठा भाग काही कलाकृतींत असू शकतो; पण त्याचे कारण असे असते की त्या विशिष्ट प्रकारच्या कृती असतात. म्हणजेच त्या विशिष्ट प्रकारच्याच भावनांची अभिव्यक्ती करणाऱ्या असतात. अर्थात या भावना अशा असतात की बौद्धिक क्रियांवरील भावनात्मक आवेगाच्या प्रभावातूनच फक्त त्या निष्पन्न होणे शक्य असते.

येथे मग आपल्यासमोर दोन पर्याय असतात. एक तर आपणास ज्यांची जाणीव झालेली नाही असे काही ना काही अनुभव अस्तित्वात असतात आणि दुसरे असे की फक्त त्याच स्तरावर असणारी म्हणजे केवळ एखाद्या कलाकृतीची (अर्थात ती जी भावना व्यक्त करीत असते तिची) अशी एक विषयवस्तू असू शकते. अथवा तिच्यामध्येच अन्य स्तरांवरचे घटकही अंतर्भूत झालेले असू शकतात. मग त्या बाबतीत या स्तरांवर असेही घटक अंतर्भूत असू शकतील की ज्यांची अभिव्यक्ती आपण प्रत्यक्षात पाहिली नाही, तोपर्यंत त्यांची आपणास जाणीव झालेली नसेल.

ही वा ती कलाकृती प्रत्यक्षात कोणत्या भावनांची अभिव्यक्ती करते, या प्रश्नाच्या संदर्भात वरील दोन पर्यायांचा विचार केल्यास दुसरा पर्यायच बरोबर ठरतो, याविषयी मुळीच संदेह असू नये, असे मला वाटते. अगदी वाटेल ती कलाकृती आपण परीक्षणार्थ निवडावी आणि ज्या भावनांची ती अभिव्यक्ती करीत असते, त्यांचा विचार करून पाहावा. तीत अशा काही ना काही नगण्य नसलेल्या बौद्धिक स्वरूपाच्या भावना असतात, असे आपणास आढळून येईल. त्या भावना अशा असतात की ज्या फक्त एखाद्या बुद्धिमान व्यक्तीलाच जाणवाव्यात आणि खरोखर पाहता, त्या तिला जाणवतात याचे कारण ती व्यक्ती आपली बुद्धिमत्ता विशिष्ट प्रकारे उपयोगात आणू शकते, हे असते. आता अशा भावनांचे स्वरूप केवळ मानसिक अनुभवांवरील भावनात्मक आवेग असे असत नाही किंवा निव्वळ जाणिवेच्या स्तरावरील अनुभवांचे

भावनात्मक आवेग असेही ते असत नाही, तर बौद्धिक अनुभवावरील, किंवा 'विचार' या शब्दाचा अधिक संकुचित अर्थ घेतला तर, विचारांवरील भावनिक आवेग असे त्याचे खरोखर स्वरूप असते.

या गोष्टीचा आपण विचार करू लागतो तर ते अपरिहार्यच वाटेल, कारण असे की मी म्हटले त्याप्रमाणे, समजा, विशिष्ट भावना आपल्या यथोचित अभिव्यक्तीसह अगदी जन्मत:च पूर्वसिद्ध असली, तरी त्याबाबतीत अभिव्यक्तीचे कार्य आधीच होऊन चुकलेले आहे, असे म्हणण्याचाच तो एक प्रकार ठरेल. आणि हे कार्य झालेले असते, तेही कलात्मक जाणिवेच्या योगानेच होय. प्रत्येक भावना जरी मुखामध्ये अभिव्यक्तीचा रुपेरी चमचा घेऊन जन्माला आलेली नसली, तरी तिच्या संस्कारापासून वेगळ्या परिकल्पनारूप अशा दुसऱ्या जन्माच्या प्रसंगी, तशाही अवस्थेत तिचा पुनर्जन्म घडून आलेला असतो. आता अनुभवाच्या जाणीवयुक्त बौद्धिक स्तरावरील भावनात्मक जीवन हे नुसत्या मानसिक स्तरावरील जीवनापेक्षा अधिक समृद्ध असते. आणि म्हणून (प्रकरण ११, छेदक ३) कलाकृतींची भावनात्मक विषयवस्तू अधिकांश उच्चस्तरीय भावनांपासून घेतली जावी, हे अगदी स्वाभाविक ठरते.

उदाहरणार्थ, रोमिओ आणि ज्यूलिएट हे एका नाटकाची विषयवस्तू आहेत. येथे दोन जीव परस्परांकडे कामुक भावनेच्या आत्यंतिक ओढीने आकर्षित झालेले असतात किंवा ते दोन मानवप्राणी परस्परांचे आकर्षण नुसतेच प्रत्यक्ष अनुभवीत नसून परस्परांच्या आकर्षणाची म्हणजेच परस्परांच्या प्रेमात पडल्याची त्यांना जाणीवही झालेली असते, एवढीच विषयवस्तू काही त्या नाटकाची नसते; तर येथे सामाजिक आणि राजकीय जटिल परिस्थितीच्या ताण्याबाण्यांनी त्यांच्या त्या प्रेमाचे धागे परस्परांत गुंतलेले असतात आणि त्या परिस्थितीतून निर्माण झालेल्या तणावांतून त्यांचे प्रेम विफल होते, ही त्या नाटकाची खरी विषयवस्तू असते. या नाटकात शेक्सपिअरने अनुभवलेली वा अभिव्यक्त केलेली भावना म्हणजे केवळ कामुक वासना किंवा तशा वासनेविषयी त्याला जाणवणारी सहभावना अशी नसते, तर सामाजिक आणि राजकीय परिस्थितीच्या तणावांमुळे ज्या प्रकारे अशी वासना विफल होते, याबाबत शेक्सपिअरचे जे ('बौद्धिक') आकलन असते, त्यामधून उद्भवलेली अशी ती भावना असते. त्याचंप्रमाणे शेक्सपिअरकडून तसेच आपणाकडूनही लिअरविषयी जी कल्पना केली जाते, ती थंडीने वा भुकेने गांजलेल्या नुसत्या एका वृद्धाबद्दलची नसते, तर आपल्या मुलींच्या वागणुकीने नाडल्या गेलेल्या एका बापाची असते. सामाजिक, नैतिक तत्त्व म्हणून बौद्धिक दृष्टीतून कल्पिलेल्या कुटुंबाचा विचार दूर सारल्यास लिअरच्या शोकांतिकेला अस्तित्वच उरणार नाही. म्हणजे या नाटकांद्वारे ज्यांची अभिव्यक्ती झालेली आहे, त्या भावनांचे सर्जन केवळ त्या परिस्थितीतून झालेले

नसते; त्यांना जन्म देणारी परिस्थिती ही बौद्धिक आकलनाद्वारे उद्‌भवलेली असते.

कवी हा मानवी अनुभवाचे जेव्हा काव्यात रूपांतर करतो, तेव्हा प्रथम त्या अनुभवाला वस्त्रगाळ करून त्यातील बौद्धिक घटकांना अलग तोडून फक्त भावनात्मक अंश शेष उरल्यानंतर तेवढाच भाग तो अभिव्यक्त करतो असे नाही, तर विचाराची भावनेत स्वयमेव एकरसी मूस करूनच तो आपले ते रूपांतरण साधीत असतो. एका विशिष्ट प्रकारे त्याचा विचार चालू असतो आणि मग ते विचार करणे ज्या रीतीने त्याला भावते, तशी त्याची तो अभिव्यक्ती करतो. अक्वायनस पंथीय बनल्यास कसे वाटेल या अनुभवाची अभिव्यक्ती करीत डांटेने याच पद्धतीने अक्वायनस पंथीय तत्त्वज्ञानाची[भा१] एकरसी मूस कवितेत केलेली आहे.[२] 'मी, माझ्या पिरॅमिडरूप रात्रीखाली गरगर फिरत असते', असे जेव्हा शेलीने पृथ्वीच्या तोंडून वदविले[भा२], तेव्हा त्याने आपण कोपर्निकसपंथीय बनल्यास कसे वाटेल, हेच अभिव्यक्त केलेले आहे, तर मोडतोड झालेल्या विचारविश्वात राहिल्यास कसे वाटेल, त्याची अभिव्यक्ती डन[भा३] या कवीने केली आहे. (आणि या कारणास्तव गेल्या वीस किंवा तीस वर्षांमध्ये आपल्यातलाच एक म्हणून तो आपणास आवडू लागला आहे). जुनी जीवनसरणी आणि विचारसरणी यांचा चेंदामेंदा झालेले विश्व की ज्यामधील बौद्धिक क्रिया स्वयमेव चिंतनाच्या क्षणजीवी तुकड्यात छिन्नभिन्न झालेली आहे आणि सर्व प्रकारच्या तार्किक संबंधाच्या अभावांनीच केवळ ज्यांचा परस्परसंबंध लागू शकतो, शिवाय ज्यात विचाराचा भावनात्मक प्रचलित सूर नुसता छिन्नभिन्नतेच्या कल्पनेतच साठविलेला आहे, अशा प्रकारचा भाव त्याच्या कवितांत वारंवार अभिव्यक्त होताना दिसतो. उदाहरणार्थ, 'द ग्लास' या त्याच्या कवितेत तसेच क्षणभंगुरतेची प्रशंसा गाणाऱ्या आपल्या अनेक कवितांत त्याने एक नैतिक विचार मांडलेला आहे. तसेच एलियटने या शतकातील श्रेष्ठ अशा आपल्या कवितेत[भा४] आपल्या सडक्या संस्कृतीविषयीचा विचार (की जो त्याचा एकट्याचाच नाही) अभिव्यक्त केलेला आहे आणि ती अभिव्यक्ती, सामाजिक संरचना मोडून पडल्याच्या बाह्यात्कारी दर्शनाने नव्हे, तर आंतरिकपणे म्हणजे जीवनाचे भावनिक स्रोतच शुष्क झाल्याचे दाखवून केली आहे.

प्रत्येक कवीची एक तत्त्वज्ञानपद्धती असते आणि तो आपल्या काव्यात तिचे प्रतिपादन करतो, असे मी म्हणत नाही. मी हे नाकारत आहे याचे कारण ती गोष्ट असत्य आहे म्हणून नव्हे, तर ती दिशाभूल करणारी ठरेल म्हणूनच होय. लोकांना तत्त्वज्ञानाची पद्धती म्हणून जी वाटते ती म्हणजे एखाद्या तत्त्वज्ञाने आपल्या समग्र अनुभवाची एखाद्या व्यक्तिगत सूत्रात संक्षेपाने रचना करण्याच्या प्रयत्नातून जाणूनबुजून शोधून काढलेल्या तत्त्वांचा एक संग्रह असतो. अशा गोष्टींच्या अस्तित्वावर माझा विश्वास नाही. कोणत्याही एखाद्या तत्त्वज्ञाच्या लेखातून मला जे काही आढळून येते

ते असे मुळीच नसते, तर समकालीनांपेक्षा अधिक सुस्पष्ट आणि सुसंगत विचारमालिका सिद्ध करण्याच्या प्रयत्नासारखे ते असते; आणि हा प्रकार प्राय: सर्वांना समानच असतो.

कवी एकमेकांच्या विचारप्रणालीत सहभागी होत असतात आणि आपल्या काव्यात त्यांची अभिव्यक्तीही करतात. मग त्यांची ही काव्यात्मक अभिव्यक्ती तत्त्वज्ञानात्मक अभिव्यक्तीहून भिन्न कशी ठरते? कवी हा पद्यात तर, तत्त्वज्ञ हा गद्यात लिहितो वा बोलतो. या वस्तुस्थितीत—जर का तशी वस्तुस्थिती असेलच—अशी भिन्नता असत नाही. तत्त्वज्ञांनीही पद्यात लिहिलेले आहे. आणि त्या कारणास्तव काही ते कवी ठरलेले नाहीत, आणि कल्पक कलावंतांनी गद्यात लिहिलेले आहे तरी ही ते कवी ठरले आहेत. भाषेचा 'आवाहक उपयोग' आणि 'वैज्ञानिक उपयोग' या मानीव भेदातही ती भिन्नता असत नाही. अशा स्वरूपाचा भेद काल्पनिक आहे हे मागील एका प्रकरणात आपण पाहिलेलेच आहे. भावनाभिव्यक्ती करणारी भाषा आणि विचाराभिव्यक्ती करणारी भाषा असाही तो भेद नाही, कारण सर्व भाषाच मुळी भावनाभिव्यक्ती करीत असते. भाषेच्या मूलस्वरूपात म्हणजे जाणीवरूपातील भावनांच्या अभिव्यक्तीची भाषा आणि बौद्धिकीकरण झालेल्या भावनांच्या अभिव्यक्तीची म्हणजे बौद्धिकीकृत भाषा असाही तो भेद असत नाही, कारण आपण आत्ताच पाहिले आहे की बौद्धिक भावना अभिव्यक्त करण्याविरुद्ध एखादा बंदीहुकूम कवीवर कोणीही लादलेला नसतो. उलटपक्षी तो प्राय: तशाच प्रकारच्या भावना अभिव्यक्त करीत असतो.

कवी हा केवळ अशा प्रकारच्या परिकल्पनांना जन्म देतो की, जर का तो तत्त्वज्ञ असेल तर त्यांना तो मन:पूर्वक कवटाळून धरील किंवा त्यांचा मन:पूर्वक त्याग करील. अशा प्रकारे आपण कवीविषयी कल्पना करून घेतल्यास हा भेद समाधानकारकपणे दाखविण्याच्या जवळपासही आपण सुतराम पोहोचू शकणार नाही. जी मते स्वत:ला खरोखर समजलीच नाहीत ती आपलीच असल्याचा आव आणून आपणही तत्त्वज्ञ आहोत असा मानीव वास्तवाचा देखावा करणारी कलावंत मंडळी आढळून येतात, यात काही शंका नाही. पण हे लोक खरेखुरे कलावंत नसतातच. कल्पनानिष्ठ अनुभवाच्या सौंदर्यात्मक विश्वाशी त्यांना कर्तव्य नसून मानीव वास्तवाच्या व्याज-सौंदर्यात्मक विश्वाशी त्यांना कर्तव्य असते. डांटेची आपल्या अक्वायनस पंथावर, तर शेलीची आपल्या कोपर्निकस् पंथावर पूर्ण निष्ठा होती. जी मते स्वीकारायची वा सोडून द्यायची गरज नसते अशा मतांची ही गुंतवणूक कशामध्ये असते हे शोधून काढण्यासाठी आधी गृहीतकृत्यांची निवड करून ती 'वादासाठी' तात्पुरती स्वीकारणे हा तत्त्वज्ञानाच्या कार्याचा एक भागच असतो.

विचाराच्या स्थितिशील पैलूपासून गतिशील पैलू वेगळा करण्यासाठी उद्घाटनात्मक विधान आणि युक्तिवादात्मक विधान यांमध्ये फरक करणे ही भेद करण्याच्या दृष्टीने अधिक आश्वासक पद्धती होय. आपल्या अक्वायनस पंथीयवादाचे प्रतिपादन करणे हे काही खुद्द सेंट थॉमस याचे कार्य नव्हते तर त्या वादाप्रत पोहोचणे हे होते : इतर तत्त्वज्ञांच्या मतांवर टीका करून आपण स्वतः आणि स्वतःचे वाचक यांना त्याला जो समाधानकारक वाटतो त्या दृष्टिकोणाप्रत घेऊन जाणे आणि त्यानुसार आपल्या प्रतिपादनाची उभारणी करणे हे त्याचे उद्दिष्ट होते. जो शहाणा नसतो पण शहाणा होण्याची आकांक्षा धरतो तो तत्त्वज्ञ, ही कल्पना व्यक्त करण्यासाठी तत्त्वज्ञान हा शब्द प्रथम पायथॅगरसने[भा५] शोधून काढला. (किंवा निदान तसे आपणास सांगितले गेले आहे). तेव्हापासून तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासकांनी एक खूणगाठ बांधलेली दिसते की हे किंवा ते मत बाळगणे हे आपल्या कार्याचे सत्त्व नसून जो दृष्टिकोण अद्यापि हस्तगत झालेला नाही असे काहीतरी प्रयोजन डोळ्यांसमोर ठेवणे हे आपले उद्दिष्ट असते. चिंतनपर परिश्रमात आणि वैचारिक साहसात ते साठविलेले असते; त्याच्या फलश्रुतीत साठविलेले नसते. जो कुणी खराखुरा तत्त्वज्ञ असतो (म्हणजे परीक्षेच्या प्रयोजनासाठी तत्त्वज्ञ बनलेल्या अध्यापकाकडून वेगळा असणारा), तो जेव्हा आपल्या या साहसाच्या मार्गात घेतलेल्या अनुभवांचा आस्वाद आपल्या लेखनाद्वारे अभिव्यक्त करण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हा सिद्धान्त आणि मतप्रणाली या गोष्टी त्याच्या प्रवासात आपाततः येणारे केवळ प्रसंगच असतात. चिंतनाची अशी गतिशीलता कवीच्या बाबतीत बहुधा संभवत नाही. विशिष्ट परिकल्पनांनिशी आपण जणू सुसज्जच आहोत असे त्याला आढळून येते; आणि आपण ज्या विचारानिशी सुसज्ज आहोत असे त्याला वाटत असते, त्या पद्धतीने तो अभिव्यक्ती करीत असतो. काव्य हे ज्या प्रमाणात एखाद्या विचारशील व्यक्तीने केलेले असेल आणि ज्या प्रमाणात ते विचारशील अशा श्रोत्यांना उद्देशून केलेले असेल, त्या प्रमाणात विशिष्ट पद्धतीने चिंतनशीलतेला उपयुक्त होणारी बौद्धिक भावनाभिव्यक्ती करणारे काव्य म्हणून त्याचे वर्णन करता येईल. तेव्हा, तत्त्वज्ञान म्हणजे अधिक चांगला विचार करण्याच्या प्रयत्नांना उपयुक्त होणारी बौद्धिक भावना.

तत्त्वज्ञानाऐवजी व्याज-तत्त्वज्ञान (किंवा काव्याऐवजी व्याज-काव्य अथवा दोन्हीही) किंवा जी भेदकतत्त्वे खोटी आहेत हे मला माहीत आहे, अशा तत्त्वांचा उपयोग केल्याशिवाय या उभयविध साहित्यिक रचनेतील प्रकार-भेद दुसऱ्या कोणत्या रीतीने दर्शवावा, हे मला कळत नाही. परंतु मी हा जो भेद म्हणून मांडलेला आहे तो स्वैर आणि अस्थिर स्वरूपाचा आहे हे मला आवर्जून सांगावेसे वाटते. एखादा तत्त्वज्ञानात्मक अनुभव नुसता स्वीकृत करण्यापेक्षा एखादी तत्त्वज्ञानात्मक विचारसरणी

उभी करणे वा तिचे समीक्षण करणे, अशा स्वरूपाच्या बौद्धिक अनुभवामध्ये कवीला कमकस सर्जनशील विषयवस्तू गवसल्यासारखी का वाटावी.याचे कोणतेही कारण मला तरी दिसत नाही. एखादा तत्त्वज्ञ स्वत: विकसित करीत असलेल्या एखाद्या विचारसरणीचा अनुभव खुद्द स्वत:ला किंवा आपल्या वाचकांना नेटकेपणा स्पष्ट न करता, त्या विचारसरणीचा केवळ अनुभवच काय तो व्यक्त करीत असेल, तर तो आपले कार्य केवळ अर्धवटच पार पाडीत असतो, याविषयी माझी खात्री आहे. तत्त्वज्ञानात्मक लेखन आणि काव्यात्मक वा कलात्मक लेखन यांतील भेद (आणि मी हे जे सांगत आहे, तें ऐतिहासिक आणि वैज्ञानिक लेखनालासुद्धा तेवढेच लागू होणारे आहे) हा एक तर निखालस भ्रम आहे किंवा निकृष्ट श्रेणीचे तत्त्वज्ञानात्मक लेखन आणि उत्कृष्ट श्रेणीचे काव्यात्मक लेखन किंवा निकृष्ट श्रेणीचे काव्यात्मक लेखन आणि उत्कृष्ट श्रेणीचे तत्त्वज्ञानात्मक लेखन, किंवा निकृष्ट श्रेणीचे तत्त्वज्ञानात्मक लेखन आणि निकृष्ट श्रेणीचे काव्यात्मक लेखन, यांनाच केवळ ते लागू पडेल, हाच निष्कर्ष यातून निघाल्याचे दिसेल. उत्कृष्ट तत्त्वज्ञान आणि उत्कृष्ट काव्य ही काही दोन वेगळ्या जातीची लिखाणे नसतात. त्यातले प्रत्येक जातीचे लेखन उत्कृष्ट श्रेणीचेच असते. ज्या प्रमाणात त्यांतल्या प्रत्येक जातीचे लेखन उत्कृष्ट श्रेणीचे असते, त्या प्रमाणात ते लेखनशैली आणि साहित्यिकरूप या दृष्टीने एक-दुसऱ्याशी जाऊन थेट भिडत असते. आणि ज्यामध्ये ते जितके उत्कृष्ट श्रेणीचे असायला हवे तितके उत्कृष्ट उतरलेले असते, अशा काही मोजक्या उदाहरणांत तर हा भेद अजिबात लुप्त झालेला असतो.

सर्वसाधारण आस्थाविषयांपासून आणि समकालीन घटनांपासून कलावंत हा अलग असतो असे मानणे आणि कलेसाठी कला एवढेच कर्तव्य असणाऱ्या एखाद्या अलिप्त साहित्यिक वर्तुळाचा त्याला सदस्य कल्पिणे, अशा स्वरूपाच्या एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरकालातील अनिष्ट परंपरेचा वारसा आपणास प्राप्त झालेला असल्यामुळेच ही गोष्ट म्हणजे केवळ एक विरोधाभास वाटते. अशा प्रकारच्या भ्रमाची बाधा झालेल्या लेखकांना (गेल्या प्रकरणात मी दाखवून दिल्याप्रमाणे कला म्हणजे करमणूक या संकल्पनेमुळेच हा भ्रम त्यांच्यामध्ये उत्पन्न झालेला असतो) आपल्या लेखनाची म्हणून एक विशिष्ट कलात्मक पद्धती असते व ती वैज्ञानिक, तत्त्वज्ञ आणि स्वत:च्या अलिप्त साहित्यिक वर्तुळाबाहेरचे इतर लोक जी कलाहीन पद्धती अनुसरत असतात, तिच्याहून आपली ती पद्धती अगदी भिन्न असते, असे वाटत असते. पण कला आणि भाषा ही एकच वस्तू आहे, ही जाण एकदा का आली की हा भेद लुप्त होतो. केवळ निकृष्ट लेखन असा अर्थ घेतल्याखेरीज कलाहीन लेखन अशी चीजच अस्तित्वात असू शकत नाही; आणि कलात्मक लेखन म्हणून एखादी खास चीजच

असू शकत नाही; नुसते लेखन तेवढे मात्र असते.

हेच व्यावहारिक संज्ञांद्वारे असे मांडता येईल. या दोन वर्गांपैकी कोणत्या तरी वर्गात कलावंत हा गणला गेलाच पाहिजे, असा विचार करण्याची सवय आपणास जडलेली असते. एक तर तो 'विशुद्ध' लेखक असतो आणि उत्कृष्ट जातीचे लेखन करण्याशीच केवळ त्याला कर्तव्य असते किंवा तो 'उपयोजनी' लेखक असतो (विशुद्ध आणि उपयोजनी असा विज्ञानामधील जुनाच भेद स्वीकारायचा झाल्यास) आणि काही निश्चित स्वरूपाचे विचार अभिव्यक्त करण्याशीच त्याला कर्तव्य असते, व आपले विचार व्यवस्थितपणे व पुरेसे स्पष्ट होतील एवढी काळजी घेण्याव्यतिरिक्त त्याला अधिक काही साधायचे नसते. हा भेद नष्ट व्हायलाच हवा. साहित्याला जर का काही भवितव्य असेल तर या प्रत्येक ध्येयानुसार एकाने दुसऱ्याचे भरणपोषण करायला हवे. वैज्ञानिक, इतिहासकार आणि तत्त्वज्ञ हे साहित्यिकाच्या हातात हात घालून विद्यालयात गेले पाहिजेत आणि शक्य तितके उत्कृष्ट लेखन करण्याचा त्यांनी सराव केला पाहिजे. साहित्यिकाने वैज्ञानिक आणि तत्सम लोकांसमवेत विद्यालयात गेले पाहिजे आणि नुसत्या एखाद्या विशिष्ट शैलीचे प्रदर्शन करण्याऐवजी विषयप्रतिपादनाच्या तंत्राचे अध्ययन केले पाहिजे. शैलीविना विषय म्हणजे निव्वळ रानटीपणा होय आणि विषयाशिवाय शैली म्हणजे नवशिक्याची हौस होय. कला म्हणजे या दोहोंचा संगम.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.३२९] या ठिकाणी मी दुसऱ्या कोणावरही टीका करीत नाही. माझ्या स्वतःच्या तरुणपणीच्या प्रमादांचे येथे प्रायश्चित्तपूर्वक परिमार्जन करीत आहे. पाहा : *आऊटलाईन अव्ह् अ फिलॉसफी अव्ह् आर्ट*, (१९२५) पृ. २३. *स्पेक्यूलम मेंटिस* (१९२४) पृ. ५९-६०.

२. [पृ.३३७] किंवा त्याच्या [म्हणजे डांटेच्या] (संपूर्णपणे अक्वायनस पंथीय नसलेल्या) तत्त्वज्ञानाला दुसरे नामाभिधान लावताही येईल.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.३३७] सेंट टॉमस अक्वायनस (१२२५-१२७४) : डॉमिनकन पंथाचा इटालिअन तत्त्वज्ञ व धर्मवेत्ता. प्लेटो-ॲरिस्टॉटल यांचा बुद्धिवाद आणि ख्रिस्ती धर्मशास्त्रातील श्रद्धावाद यांचा मिलाफ करणाऱ्या स्कोलॅस्टिक तत्त्वज्ञानाच्या परंपरेतील प्रमुख तत्त्वज्ञ. रोमन कॅथलिक चर्चच्या धार्मिक तत्त्वज्ञानाला पायाभूत ठरणारे म्हणून याच्या लेखनाला १८७९ मध्ये मान्यता मिळाली.

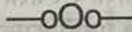
भा२. [पृ.३३७] पर्सी बी. शेली (१७९२-१८२२) : इंग्लिश स्वच्छंदतावादी कवींच्या दुसऱ्या पिढीतील प्रमुख कवी. "I spin beneath my pyramid of night" हा चरण त्याच्या *प्रोमीथिअस अनबाउंड* (१८२०) या शेली याने लिहिलेल्या पद्यनाटकामध्ये पृथ्वीच्या

तोंडी येतो.

भा३. [पृ.३३७] जॉन डन (१५७३-१६३१) : १७व्या शतकातील इंग्लिश मेटॅफिझिकल कवीपैकी प्रमुख कवी.

भा४. [पृ.३३७] कॉलिंगवुड येथे एलियटच्या वेस्ट लॅंड या कवितेविषयी विवेचन करतो आहे. (पहा : प्रकरण १५, टीप भा५)

भा५. [पृ.३३९] पायथॅगरस (ख्रिस्तपूर्व सुमारे ५८०-५००) : ग्रीक गणितज्ञ व तत्त्वज्ञ.



१४. कलावंत आणि समाज

१४.१. बाह्यीकरण

कलाकृती ही काही शारीर किंवा इंद्रियगोचर अशी गोष्ट नसते, तर ती एक कलावंताची कृती असते; ती कृती त्याच्या स्वत:ची 'शारीरिक' वा ऐंद्रिय प्रकृतीची नसते, तर ती त्याच्या जाणिवेची कृती असते, हे आपण मागे पाहिलेच आहे. या विधानातून कलावंताच्या आपल्या श्रोतृवर्गाशी असणाऱ्या संबंधाविषयीची समस्या उद्भवत असते.

स्वत:च्या अनुभवांचे इतर लोकांपर्यंत संप्रेषण करणे, हा कलावंताच्या कार्याचा एक सर्वसाधारण भाग असतो, असे दिसून येते. हे साधायचे तर कलावंताजवळ संप्रेषणाची साधने असावयास हवीत आणि ही साधने शारीर आणि इंद्रियगोचर स्वरूपाचीच असतात. जसा एखादा रंगविलेला कॅनव्हस, कोरलेली शिळा, लिहिलेला कागद किंवा तत्सम गोष्टी.

कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्तानुसार हे सारे अगदी सोपेच आहे, त्यानुसार कलावंत हा आपल्या श्रोतृवर्गावर विशिष्ट पद्धतीने प्रभाव पाडण्यात जेथपर्यंत यशस्वी होतो, तेथपर्यंतच तो कलावंत असतो. रंगविलेला पट किंवा तत्सम वस्तू आपल्या साध्याप्रीत्यर्थ साधने म्हणून तो अंगीकारतो. रंगविलेला कॅनव्हस ही खरोखर एक कलाकृतीच असते. कलाकृती ही शारीर व इंद्रियगोचर वस्तू असते आणि श्रोतृवर्गाच्या ठायी इष्ट तो परिणाम घडवून आणण्यानेच तिला कलाकृती ही पदवी प्राप्त झालेली असते. कलावंत या नात्याने कलावंताचा श्रोत्याशी असणारा संबंध ही एक अशा रीतीने अत्यावश्यक बाब ठरत असते.

या ग्रंथात प्रतिपादन केलेल्या कलेच्या सिद्धान्तानुसार श्रोतृवर्गाबरोबरचा संबंध प्रथमदर्शनी अनावश्यक वाटत असतो. कलेचा म्हणून जो खास प्रांत असतो, त्यामधून तो संबंध सर्वस्वी लुप्तच होतो, असे वाटते. तरीसुद्धा त्याचे अस्तित्व असेलच तर ते सौंदर्यात्मक कारणास्तव नसते, तर अन्य प्रकारच्या कारणास्तव असते. कारण या सिद्धान्तानुसार कला ही भावनाभिव्यक्ती किंवा भाषा ठरते. आता भाषा ही तरी भाषा या नात्याने कोणा एखाद्याला उद्देशून अनिवार्यपणे संबोधित असते, असे नाही. म्हणून

कलावंत हा कलावंत या नात्याने अशी एक व्यक्ती असते की जी स्वत:चे मन बोलत असते किंवा आत्माभिव्यक्ती करीत असते आणि ही अभिव्यक्ती कोणत्याही प्रकारे श्रोतृवर्गावर अवलंबून असत नाही किंवा श्रोतृवर्गाच्या सहकार्याची मागणीही कोणत्याच प्रकारे नसते. कलावंत जेव्हा बोलतो, तेव्हा आपले बोलणे चोरून ऐकण्याची इतरांना मुभा ठेवीत असतो. फार तर या अर्थी त्याचा श्रोता असू शकेल. कोणी असे चोरून ऐको वा न ऐको, त्याने आपली भावनाभिव्यक्ती केलेलीच असते, म्हणून ज्या कार्यामुळे कलावंत हा कलावंत ठरत असतो, ते कार्य त्याने पूर्णपणे बजावलेले असते, या वस्तुस्थितीत कसलाच फरक पडत नसतो.

या दृष्टिकोणाला गवसणी घालण्याकरिता आपण आणखी पुढे विचारणा केली पाहिजे. असे जर आहे, तर श्रोतृवर्गाशी आपला संबंध प्रस्थापित व्हावा, म्हणून कलावंत एवढा आटापिटा का करतो (सर्वसाधारण गोष्टींचा विचार केल्यास हे तो करीत असतो, हे निर्विवाद) त्याची उद्दिष्टे ही गृहीतकृत्यांनुसार असौंदर्यात्मक असतात. तसे न केल्यास आपला सौंदर्यात्मक अनुभव अपुरा राहतो म्हणून काही तो हे करीत नाही. तरीसुद्धा त्याची उद्दिष्टे नेहमी एकाच स्वरूपाची असण्याचे काहीच कारण नाही. काही बाबतीत त्याला तसे करावे लागते, कारण जो अनुभव त्याला एवढा मोलाचा वाटतो त्यामध्ये इतरांनीही सहभागी व्हावे, असे एक नैतिक धारणा असणारी व्यक्ती म्हणून त्याला वाटत असते. काही वेळा आपल्या उपजीविकेसाठी तो हे करीत असतो. याचा अर्थ असा होतो की कलावंत आपल्या श्रोतृवर्गाच्या संदर्भात एक तर सौंदर्यात्म अनुभवाचा प्रचारक तरी असतो, किंवा त्याचा विक्रेता तरी असतो.

मी म्हणतो आहे त्याप्रमाणे हा दृष्टिकोण प्रथमदर्शनी अभिव्यक्तिरूप कलासिद्धान्तामध्ये गर्भित दिसतो, प्रत्यक्षात मात्र ही गोष्ट सदर सिद्धान्ताशी विसंगतच आहे. तो तांत्रिक सिद्धान्ताचाच एक अवशिष्ट अंश असतो, कारण प्रचारक या नात्याने कलावंत जे काही देत असतो, किंवा व्यापारी या नात्याने जे काही विकीत असतो, ती गोष्ट एखादा सौंदर्यात्म अनुभव नसते, तर शारीर व इंद्रियगोचर अशा त्या विशिष्ट वस्तू असतात : रंगविलेले पट, कोरलेल्या शिळा आणि तत्सम गोष्टी. या वस्तूंसंबंधी चिंतन करणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीमध्ये सौंदर्यात्म अनुभवांना आवाहन करण्याचे सामर्थ्य असल्यामुळेच त्या वस्तूंची देवघेव होत असते, असे यांत गृहीत धरले जात असते. तसे नसेल तर अनुभव घेणाऱ्या व्यक्तीला ते आस्वादता येणे शक्य नसते, असे आणखीही त्यात गृहीत धरले जात असते. याचा अर्थ असा होतो की, या वस्तू त्यांच्या अनुभवांच्या आस्वादनाची साधने असतात आणि ती अगदी अनिवार्य अशीच असतात आणि हा तर मुळी कलेचा तांत्रिक सिद्धान्तच आहे. आपण कलावंतासाठी एक आणि त्याच्या श्रोतृवर्गासाठी एक असे सौंदर्यात्म अनुभवाचे खरोखर दोन भिन्न भिन्न सिद्धान्त धरून

चाललो आहोत. जी व्यक्ती आस्वाद घेते तिच्या मनात सिद्ध होणारा विशुद्ध आंतरिक अनुभवच काय तो दोन्ही बाबतीत स्वयमेव सौंदर्यात्म असतो, असे आपण गृहीत धरत आहोत, परंतु हा आंतरिक अनुभव जे काहीतरी बाह्य किंवा शारीर आहे, त्याच्याशी दुहेरी संबंध राखून उभा असतो, असे मानले जाते : (अ) कलावंताच्या बाबतीत अनुभवाचे बाह्यीकरण होत असते किंवा त्याचे रूपांतर इंद्रियगोचर वस्तूत होत असावे. मात्र असे का घडावे याला आंतरिक कारण मुळीच असत नाही. (ब) श्रोतृवर्गाच्या संदर्भात नेहमी याच्या उलट प्रक्रिया घडते. तेथे बाह्य अनुभव प्रथम येतो व मग त्याचे आंतरिक अनुभवात, म्हणजे एकमात्र अशा सौंदर्यात्म अनुभवात रूपांतरण होते. परंतु आंतरिक आणि बाह्यीकृत यांमधील संबंध (अ) मध्ये आगंतुक आणि यादृच्छिक असे, तर (ब) मध्ये अनिवार्य कसे असू शकतील? शारीर आणि इंद्रियगोचर कलाकृती सौंदर्यात्म अनुभवाच्या दृष्टीने कलावंताच्या बाबतीत अनावश्यक असेल, तर श्रोतृवर्गाच्या बाबतीत ती आवश्यक का असावी? ती जर पहिल्याला कोणत्याही प्रकारे साहाय्यभूत होत नसेल, तर ती दुसऱ्याला तरी कोणत्याही प्रकारे कशी काय साहाय्यभूत ठरू शकेल? कलावंतामधील सौंदर्यात्म अनुभव ही बाह्य गोष्टींहून पूर्णपणे स्वतंत्र अशी चीज असेल, आणि श्रोतृवर्गाच्या बाबतीत मात्र ती परतंत्र आणि वस्तूंच्या चिंतनाद्वारेच साधणारी असेल, तर या दोन्ही बाबतीत सौंदर्यात्म अनुभव एकाच जातीचा कसा काय असू शकेल? आणि तेथे मग कोणत्याही प्रकारचे संप्रेषण तरी कसे काय घडून येईल? ही खरी गंभीर समस्या आहे.

आपल्या श्रोतृवर्गाशी असणाऱ्या कलावंताच्या संबंधाबाबत जो दृष्टिकोन या विभागात मी पुढे मांडला आहे त्यात, ज्या तांत्रिक सिद्धान्ताशी श्रोतृवर्गाला कर्तव्य असते, त्या सिद्धान्ताची सांगड कलावंताच्या बाबतीत अतांत्रिक किंवा अभिव्यक्तिरूप सिद्धान्ताशी घातली गेलेली आहे आणि म्हणून तो मुळात आत्मविरोधी आहे : परंतु यांतील चूक त्याहूनही अधिक खोलवर पोहोचलेली आहे. कलावंताच्या बाबतीत अभिव्यक्तिरूप सिद्धान्ताचे गर्भितार्थ पूर्णपणे आत्मसात झालेले असतील, तर मग त्याच्या श्रोतृवर्गाशी असणाऱ्या संबंधाची चर्चा करताना तांत्रिक सिद्धान्ताचा आधार घेण्याची मुळीच गरज पडली नसती. म्हणून आपल्यापुढील पहिला प्रश्न कलावंताशीच निगडित आहे. आपण प्रश्न करायलाच हवा, तो असा : मी मांडलेल्या व समीक्षण केलेल्या दृष्टिकोणानुसार पाहिल्यास, कलावंताचा सौंदर्यात्म अनुभव व या अनुभवांचे ज्यांत 'बाह्यीकरण' होते असा रंगवलेला पट, कोरीव शिल्पित शिळा व तत्सम गोष्टी, यांमधील संबंध कसा असतो?

१४.२. चितारणे व पाहणे

कलावंताने एखाद्या विषयवस्तूसमोर बसणे व तिच्या चित्रणाला प्रारंभ करणे, ही क्रिया सामान्यपणे अन्य प्रकारच्या कोणत्याही एखाद्या क्रियेप्रमाणे अत्यंत व्यामिश्र उद्दिष्टांतून घडून येत असते. 'ही विषयवस्तू का चित्रित करीत आहेस?' या छोट्या व साध्या प्रश्नाचे उत्तरसुद्धा जर त्या कलावंताला देता येत नसेल तर तो कलावंत स्वतःच्या क्रियांचे विश्लेषण करण्याचा सराव नसणारी तत्त्वज्ञानशून्य व्यक्ती असतो म्हणून नव्हे तर त्या प्रश्नाचे छोटे व साधे उत्तर देण्याजोगे नसते, हे त्याचे कारण असते. या प्रश्नाच्या उत्तरासाठी अधिक खोलात जाऊन तो प्रश्न स्पष्ट करून घेणे अगत्याचे आहे.

आज चित्रकार असण्यामागे तुझी काय कारणे होती व आजही आहेत, अशी विचारणा आपण करीत नाही आहोत. तो एक चित्रकार आहे, असेच आपण गृहीत धरून चाललो आहोत. त्याने अमुक एक विषयवस्तूच का निवडली, असे आपण विचारीत नाही आहोत; त्याने निवडलेली विषयवस्तू आपण धरून चाललो आहोत. चित्र रंगवून झाल्यावर तो त्याचे काय करणार आहे, याची आपण त्याला विचारणा करीत नाही. चित्र पूर्ण होईपर्यंत त्याला तसे काही ठरवता येणे शक्य नाही, ही गोष्ट आपण धरून चाललो आहोत. आपल्या विषयवस्तूकडे पाहताना त्याला सौंदर्यात्म अनुभव येत आहे की नाही, असे आपण त्याला विचारीत नाही, तसा अनुभव येत असल्याशिवाय तो त्याचे चित्रण करणार नाही, असे आपण गृहीत धरून चाललो आहोत. विषयवस्तूकडे पाहत असताना सौंदर्यात्म अनुभव प्राप्त होणे ही वस्तुस्थिती तसेच त्याने तिचे चित्रण करणे ही वस्तुस्थिती या उभय गोष्टींमध्ये असणाऱ्या संबंधाच्या स्वरूपाविषयी आपण त्याला विचारणा करीत आहोत. मग आपला प्रश्न ठरतो, तो असा : 'तुला जो सौंदर्यात्म अनुभव नुसत्या विषयवस्तूकडे पाहिल्याने पूर्णपणे प्राप्त होतो, तो अनुभव अन्य लोकांना (भविष्यकाळी एखादे वेळी तू स्वतःही त्यात असशील) स्वतः प्रत्यक्ष चित्रण करावे न लागता, स्वतंत्ररीत्या आस्वादिणे शक्य व्हावे म्हणून तू ती विषयवस्तू चित्रित करीत आहेस, की तो अनुभव आपला स्वयमेवच विकसित होत जातो आणि प्रत्यक्ष चित्रण चालू असतानाच तो तुला स्पष्ट होत जातो म्हणून तू त्याचे चित्रण करीत आहेस?'

आपल्या प्रश्नातील संज्ञांचा अर्थ ज्याला समजला आहे असा कोणीही कलावंत ताबडतोब आणि नक्कीच उत्तर देईल : 'अर्थातच दुसऱ्या गोष्टीसाठी.' त्याला जर पुढे बोलत राहावेसे वाटले तर तो पुढे बहुधा असे म्हणेल : 'एखाद्या गोष्टीचे जेव्हा कोणी चित्रण करीत असतो तेव्हा ते पाहण्यासाठीच' जे लोक चित्र रंगवीत असतील, ते

साहजिकच यावर विश्वास ठेवणार नाहीत. त्यांना स्वतःला ती गोष्ट खूपच लाजिरवाणी वाटेल. प्रत्येक माणूस किंवा निदान स्वतःप्रमाणे संस्कार लाभलेला आणि अभिरुचिसंपन्न असा प्रत्येक माणूस हा कलावंत जितके पाहतो, तितके खरे तर पाहतच असतो, अशी कल्पना करणे त्याला आवडेल. परंतु ते मूर्खपणाचे आहे. चित्रणास प्रारंभ करण्यापूर्वी अर्थातच आपल्या विषयवस्तू काहीतरी पाहतोसच (जर तू स्वतः चित्रकार नसशील तर तू त्यातला कितीसा हिस्सा पाहशील हा एक जटिल प्रश्न आहे); आणि त्यामुळेच तर तू चित्रणाला प्रारंभ करण्यास उद्युक्त झालेला असतोस, यांत संदेह नाही, परंतु तुझ्या चित्रणात जसजशी प्रगती होत जाते तसतसे तुला जे पाहायला मिळते, त्याच्या तुलनेने ते नुसते पाहणे किती क्षुल्लक असते, या गोष्टीची जाण, ज्या व्यक्तीला चित्रे रंगविण्याचा व तीही उत्कृष्टपणे रंगविण्याचा अनुभव आहे, अशा व्यक्तीलाच येऊ शकेल. आता जर का तुम्ही निकृष्ट दर्जाचेच चित्रण करणारे असाल, तर अर्थातच हे घडणार नाही. विषयवस्तू आणि तुम्ही स्वतः या दोहोंमध्ये तुम्ही फासलेला रंग असतो आणि त्या बाबतीत तुम्ही जो गडबड-घोटाळा करीत असता, तो तुमचा तुम्हालाच काय तो दिसेल. परंतु उत्कृष्ट चित्रकार — अगदी कोणताही उत्कृष्ट चित्रकार — तुम्हाला असेच सांगेल की 'ही वस्तू चित्रित करीत असतो, कारण जोपर्यंत त्याने तसे चित्रण सुरू केलेले नाही, तोपर्यंत त्या कोणत्या स्वरूपाच्या आहेत, हे त्याला माहीत नसते.'

ही निरीक्षणे व्यावसायिक दांभिकतेचाच भाग आहेत, असे म्हणून त्यांना निकालात काढण्यापूर्वी जेव्हा एखादा चित्रकार पाहण्याविषयी बोलतो, तेव्हा तो केवळ दृक्संवेदनेसंबंधी बोलत नसतो, हे आपण ध्यानात घेतले पाहिजे. चित्रणाच्या सरावामुळेही एखाद्याची नजर सूक्ष्म होते, असे त्याला वाटत नसते. त्याच्या शब्दावलीत पाहणे या शब्दाचा संदर्भ दृक्संवेदनेशी नसतो, तर जाणिवेशी असतो. म्हणजे तुम्ही पाहत असता तेव्हा लक्ष्यवेधी नोंद घेत असता, असा त्याचा अर्थ असतो. आणि आणखीही पुढचा भाग असा : तो ज्या ज्या जाणिवेच्या क्रियेविषयी बोलत आहे, तिच्यामध्ये जे लक्षपूर्वक पाहिले जात असते, त्यात बरेचसे दृश्य नसणारे असे काही अंतर्भूत असते. त्यामध्ये 'स्पर्शमूल्यांची' किंवा वस्तूंच्या सघन आकारांची, त्यांच्यातील सापेक्ष अंतराची, तसेच जी तथ्ये स्नायूंच्या गतीद्वारे फक्त इंद्रियगोचर होणे शक्य असते, अशा अवकाशसंबंधित तथ्यांची जाण अंतर्भूत असते. तसेच उष्णता आणि थंडपणा, नीरवता आणि कोलाहल अशांसारख्या गोष्टींचीही जाण त्यात असते. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर, सातव्या प्रकरणात समग्र कल्पनात्मक अनुभव म्हणून ज्याचे मी वर्णन केले आहे, त्या जातीची संकलित जाण त्यात असते.

मग आपला हा चित्रकार जे म्हणत असतो त्याचा इत्यर्थ असा : जेव्हा एका

असौंदर्यात्मक साध्याच्या पूर्तीसाठी तो सौंदर्यात्मक साधनाद्वारे आपले ईप्सित साधण्याच्या दृष्टीने ती सौंदर्यात्मक कृती पूर्णतेला नेत असतो, तेव्हा त्याच्याकडून चित्रित झालेल्या चित्राची निर्मिती पुढे चालू ठेवलेल्या कृतीद्वारे होत नसते. इतकेच नव्हे तर सौंदर्यात्मक अनुभव साध्य करणारे साधन म्हणून सौंदर्यात्मक कृतीच्या आधीच्या अगदी नजीकच्या कृतीतून ही त्याची निर्मिती झालेली नसते, तर प्रत्यक्ष त्या अनुभवाच्या विकासाशी कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे निगडित असलेल्या क्रियेद्वारे त्याची निर्मिती झालेली असते. या उभय क्रिया एकच. तो 'चितारणे' आणि 'पाहणे' अशा संज्ञा योजून त्या दोन कृतींत फरक करीत असतो. परंतु त्या परस्परांशी अशा प्रकारे निगडित असतात की, त्यांतली हरेक गोष्ट दुसरीवर अवलंबून असते, असे निश्चित आश्वासन तो देत असतो. जो माणूस उत्तम चित्रण करतो, तोच उत्तम पाहू शकतो, आणि उलटपक्षी (आपण त्याला तसे प्रत्यक्ष विचारल्यास तितक्याच आत्मविश्वासाने तो आपणास सांगेल की) जो उत्तम रीतीने पाहतो तोच फक्त उत्तम रीतीने चित्रण करू शकतो. जो आंतरिक अनुभव स्वयंपूर्ण आणि स्वयंरत असतो, त्याच्या बाबतीत बाह्यीकरणाचा प्रश्नच उद्‌भवत नसतो. ज्याला पाहणे म्हणतात तो आंतरिक अथवा काल्पनिक अनुभव आणि ज्याला चितारणे म्हणतात तो बाह्य अथवा शारीर अनुभव, असे दोन अनुभव असतात आणि चित्रकाराच्या जीवनामध्ये हे उभय अनुभव अविभाज्य स्वरूपाचे असून ज्याचे वर्णन कल्पकतापूर्ण चित्रण असे करता येईल, तो एकमेव अविभाज्य अशा रूपाने साकार होत असतो.

१४.३. सशरीर 'कलाकृती'

मागील विभागात आपण आंतरिक सौंदर्यात्म अनुभव आणि चित्रणाची बहिर्गत कृती यांच्या परस्परसंबंधाची चर्चा करीत असता ज्या चित्रकाराची साक्ष काढली, तो चित्रकार (हे मी सांगण्याची फारशी गरज नाही) म्हणजे काल्पनिक व्यक्ती नव्हती. आता या पुस्तकात प्रतिपादन केलेल्या सार्वत्रिक कलासिद्धान्ताशी सदर साक्षीचा संबंध कोणता, याची आपणास चर्चा करावयाची आहे.

कलाकृती या वाक्प्रयोगाचा यथोचित विचार केल्यास ती रचित वस्तू नसते, कलावंताने जोडकामातून सिद्ध केलेली अशी सशरीर किंवा इंद्रियगोचर अशी ती नसते. कलावंताच्या डोक्यातच ज्याचे अस्तित्व असते असे ते कल्पनाशक्तीचे अपत्य असते आणि कलावंताची ही कल्पनाशक्ती केवळ दृश्य किंवा श्राव्य अशीच नसून ती एक समग्र कल्पनात्मक अनुभव असते, असे सातव्या प्रकरणामध्ये आपण मांडलेले आहे. मग कलाकृती या वाक्प्रयोगाच्या यथोचित अर्थाने रंगवून तयार झालेले एखादे चित्र

कलाकृती नाही, हे ओघानेच ठरते : वरील विभागातील विवेचनात या तत्त्वाचे विस्मरण झाले आहे, किंवा ते नाकारले गेले आहे, याची पुरेशी कल्पना न येण्याइतका बेसावध वृत्तीचा कोणीही वाचक नसेल, अशी मला आशा आहे. चित्र ही कलाकृती असते, या गोष्टीवर येथे भर दिलेला नाही. तसा तो दिल्यास कलावंताची सौंदर्यात्मक प्रक्रिया ही चित्रणाच्या क्रियेशी एकरूप असते, असे म्हणण्यापैकी ते ठरेल. त्याची निर्मिती का कोण जाणे, पण सौंदर्यात्मक प्रक्रियेशी अनिवार्यपणे संबंधित असते; म्हणजेच ती कल्पनात्मक अनुभवजन्य निर्मिती वा कलाकृती असते, यावरच येथे भर दिलेता आहे. आपल्या सिद्धान्तानुसार अशा प्रकारचा संबंध खराखुरा असतो की नाही, याची विचारणा आपण आता करीत आहेत.

कल्पनाशक्ती आणि भाषा यांच्यासंबंधीच्या सार्वत्रिक सिद्धान्ताच्या प्रकाशातच केवळ या प्रश्नाचे उत्तर मिळू शकेल. अनुभवाच्या विविध स्तरांत भेद असतो, असे प्रतिपादन दुसऱ्या विभागात केलेले आहे. यांपैकी दोन स्तरांना आपण अनुक्रमे मानसिक स्तर आणि जाणिवेचा स्तर असे संबोधिले आहे. या प्रत्येक स्तराच्या खाली एक मानीव स्तर आधीच गृहीत धरलेला आहे. वरच्या स्तराला पोहोचले म्हणजे खालचा स्तर मागे पडतो, या अर्थाने काही तो स्तर मानलेला नाही, तर खालचा स्तर कोणत्या ना कोणत्यातरी नात्याने संबंधित असतो : ज्याप्रमाणे कच्च्या द्रव्यावर नवे रूप लादून त्याच्यामधून काहीतरी निर्मिती केली जाते, त्याचप्रमाणे आपले स्वतःचे द्रव्य या नात्याने खालचा स्तर वरच्यात अंतर्भूत असतो. जणू उच्चस्तरीय वस्तूची जी विशेष तत्त्वे असतात, त्यानुसार त्याचे रूप असते आणि सदर तत्त्वानुसारच द्रव्याची पुनर्रचना करण्यात येत असते. या पुनर्रचनेत खालचा स्तर विशिष्ट प्रकारे मुडपून घेतला जातो. उदाहरणार्थ, मानसिक स्तराचे जाणिवेच्या स्तरावर संक्रमण होत असताना त्यात संस्कारांचे परिवर्तन गर्भितच असते. हे संस्कार म्हणजे मानसिक अनुभवाचे घटकच होत व त्यांचेच परिकल्पनांमध्ये संक्रमण झालेले असते. किंवा (ही गोष्ट तीच असते) ऐंद्रिय अनुभवांचे रूपांतरण कल्पनात्मक अनुभवामध्ये होत असते. संस्कारांचे परिकल्पनांत किंवा संवेदनांचे कल्पनांमध्ये जिच्याद्वारे रूपांतरण होते, ती क्रिया संबोधाची किंवा जाणिवेची असते.[१]

असे असेल तर संस्कारविरहित परिकल्पना ही गोष्टच असू शकत नाही, कारण हरेक परिकल्पना ही जाणिवेच्या कार्यामुळे रूपांतरण झालेला एक संस्कारच असते. ज्या संस्कारातून विशिष्ट परिकल्पना (ह्यूम म्हणतो तशी) 'उचलली' जाते, तो संस्कार म्हणजे केवळ कालगतीनुसार भूतकालीन संस्कारातून श्रेणीभ्रष्ट झालेली एखादी परिकल्पना नसते, तर वर्तमानकालीन संस्काराचे जाणिवेच्या कार्याद्वारे तेथे परिकल्पनेत उन्नयन झालेले असते. जेथे जेथे म्हणून एखाद्या परिकल्पनेचे किंवा

कल्पनात्मक अनुभवाचे अस्तित्व असेल, तेथे तेथे पुढील घटकही अस्तित्वात असतात : (१) संस्कार किंवा त्याच्याशी मिळताजुळता ऐंद्रिय अनुभव, (२) त्या संस्काराचे परिकल्पनेत रूपांतरण करणारी जाणिवेची क्रिया. जेव्हा संस्कार हा परिकल्पनेशी मिळताजुळता आहे असे म्हटले जाते, तेव्हा त्याचा अर्थ असा असतो की सदर संस्कार ही जाणिवेच्या क्रियेद्वारे परिकल्पनेतच रूपांतरित होणारी आणि अन्य कशातही रूपांतरित न होणारी अशी गोष्ट आहे.

म्हणून आपल्या हाती फलित येते ते हे की, प्रत्येक कल्पनात्मक अनुभव हा ऐंद्रिय अनुभव असून त्यांचे जाणिवेच्या क्रियेद्वारे कल्पनात्मक पातळीवर उन्नयन झालेले असते, किंवा हरेक कल्पनात्मक अनुभव हा ऐंद्रिय अनुभव अधिक त्या अनुभवाची जाणीव या दोहोंचा मिळून बनलेला असतो. आता सौंदर्यात्मक अनुभव हाही एक कल्पनात्मक अनुभवच असतो. तो संपूर्णतया आणि नि:शेषपणे काल्पनिक असतो आणि जे कल्पनात्मक नाहीत असे कोणतेच घटक त्यात नसतात. तसेच केवळ अनुभव घेणाऱ्याच्या जाणिवेच्या सामर्थ्यातूनच त्याची निर्मिती होत असते. मात्र तो काही शून्यातून निर्माण होत नसतो. तो एक कल्पनात्मक अनुभवच असल्यामुळे तत्पूर्वी त्याच्याशी मिळत्याजुळत्या अशा एखाद्या ऐंद्रिय अनुभवाचे अस्तित्व गृहीत धरलेले असते. अर्थात ह्या म्हणण्यामुळे अमुक गोष्टीमुळे क्रमाने अमुक गोष्टीची निर्मिती होते, असा याचा अर्थ नाही, तर रूपांतरण घडवून आणणाऱ्या क्रियेद्वारेच त्याची निर्मिती होत असते. तेथे प्रथम ऐंद्रिय अनुभवाचे स्वयमेव अस्तित्व असण्याची गरज नसते. जाणिवेच्या प्रत्यक्ष देखरेखीखालीच तो अस्तित्वात येतो, असे म्हणता येईल. आणि म्हणून तो अस्तित्वात येताक्षणीच त्याचे कल्पनेत रूपांतरण होते. तरीसुद्धा जी गोष्ट हे रूपांतरण घडवून आणते (जाणीव), जिच्या ठायी ते घडविले जाते (संवेदना) आणि जे रूपांतरण घडते (कल्पनारूप), या तिहींमध्ये भेद हा नेहमी असतोच.

रूपांतरण घडून आलेला किंवा ऐंद्रिय असलेला घटक हा सौंदर्यात्मक अनुभवाचा तथाकथित बाह्य घटक असतो : आता ज्या उदाहरणाचे आपण परीक्षण चालविले आहे त्या बाबतीत बोलायचे तर कलावंताने केलेल्या चितारण्याची मनोशारीर कृती; सदर चित्रविषयांचे रंग आणि आकार यासंबंधीच्या दृश्य संवेदना, आपला कुंचला मागेपुढे करीत असताना त्याला जाणवणाऱ्या हालचाली, त्या हालचालींद्वारे कॅनव्हसमधून नजरेस येणारे रंगपट्ट्यांचे आकार. थोडक्यात आपल्या चितारण्याच्या लाकडी घोड्यासमोर त्या माणसाचे समग्र ऐंद्रिय (किंवा खरे तर ऐंद्रिय-भावनिक) अनुभव. त्या ठिकाणी ऐंद्रिय अनुभव प्रत्यक्ष विद्यमान नसेल तर ज्यामधून जाणीव सौंदर्यात्मक अनुभवाची निर्मिती करू शकते व रंगविलेल्या चित्राद्वारे ज्याचे

'बाह्यीकरण' केले जाते किंवा जे 'नोंदवले' जाते किंवा 'अभिव्यक्त' होते, असे तेथे काहीच असणार नाही. तेथे ऐंद्रिय अनुभव प्रत्यक्ष विद्यमान असला तरी तो स्वयमेव कधीच नसतो. त्यातला प्रत्येक घटक चित्रकाराच्या नजरेसमोरच अस्तित्वात येत असतो; वा निदान ज्या प्रमाणात तो उत्कृष्ट कलावंत असेल त्या प्रमाणात हे सारे घडून येत असते, असेही म्हणता येईल. केवळ निकृष्ट दर्जाचे चित्रकारच आपण काय करीत आहोत, याचा पत्ता नसताना चित्रण करीत असतात आणि म्हणून जन्मकालीच यांतील प्रत्येक घटकाचे कल्पनात्मक अनुभवात रूपांतरण होत असते. तरीसुद्धा ज्यामधून कल्पनात्मक अनुभव आणि ऐंद्रिय अनुभव घडविले जात असतात, त्यांच्यामध्ये चिंतनाची क्रिया फरक करीत असते, तसेच 'कल्पने'त असे काहीही असत नाही की जे ऐंद्रिय अनुभवात नसते.

चित्ररेखाटन न करता जी व्यक्ती त्या विषयाकडे पाहते, तिचे उदाहरण घेतले, तर काय दिसते? परिकल्पनेच्या कार्याद्वारे त्या व्यक्तीचे संस्कार ज्या प्रमाणात रूपांतरित होत असतात, त्या प्रमाणात तिलाही सौंदर्यात्मक अनुभव येतच असतो. पण ज्या व्यक्तीने विषयाचे चित्र रेखाटलेले असते, तिच्या अनुभवापेक्षा केवळ पाहणाऱ्या व्यक्तीच्या अनुभवात बरेच काहीतरी कमी असते, हा आपल्या कलावंताचा दावा बरोबरच होता. कारण पाहण्यामध्ये मग त्याबरोबर सुखभावनेचे स्मित तसेच अन्य हावभाव इत्यादी गोष्टी असल्या, तरी केवळ पाहणाऱ्या व्यक्तीचे गुंतलेले ऐंद्रिय घटक हे प्रत्यक्ष चितारण्यातील ऐंद्रिय घटकांहून अनिवार्यपणेच तुरळक आणि क्षीण असतात; शिवाय ते नुसत्या चित्रणात गुंतलेल्या ऐंद्रिय घटकांपेक्षा सामग्र्याने प्राप्त होणाऱ्या सुसंघटितपणाच्या दर्शनाच्या मानाने खूपच उणे असतात. एखाद्या अनुभवाचा तुम्हाला अधिक लाभ उठवायचा असेल तर तुम्ही त्यात अधिक भर घालायला हवी. नुसते चित्र पाहणाऱ्या व्यक्तीहून चित्रकार हा आपल्या विषयाच्या अनुभवात खूपच अधिक भर घालीत असतो. शिवाय सदर विषयाच्या समग्र जाणिवेतून केलेल्या चित्रणक्रियेचीच भर तो घालतो आणि म्हणून तेवढ्या प्रमाणात त्याला अधिक काही प्राप्त होत असते. आणि हा वर्ताळा आपल्या चित्रात ज्याचे तो बाह्यीकरण करतो, किंवा ज्याची नोंद घेतो, त्याचा तो अत्यावश्यक भाग असतो : तो काही आपल्या विषयाकडे चित्रणविरहित केवळ पाहण्याच्या अनुभवाची नोंद करीत नसतो; तर त्या विषयाकडे पाहण्याचा आणि त्याचबरोबर त्याला चितारण्याचा असा एकत्रित, अधिक समृद्ध म्हणून काही बाबतीत वेगळ्या प्रकारचा अनुभव तेथे नोंदवीत असतो.

१४.४. जाणकार या भूमिकेतील प्रेक्षक/वाचक/श्रोतृवर्ग

चितारण्याची प्रत्यक्ष क्रिया चालू असताना चित्रकाराला जो अनुभव येत असतो त्याची 'नोंद' चित्रकार आपल्या चित्रात करीत असतो, या म्हणण्याचा अर्थ काय? या प्रश्नाबरोबर आपण प्रेक्षक/श्रोतृवर्गाच्या विषयावर येऊन ठेपतो; कारण ज्या व्यक्तीच्या दृष्टीने अशी नोंद अर्थपूर्ण ठरत असते, अशी यच्चयावत कोणतीही व्यक्ती प्रेक्षक/श्रोतृवर्गात मोडते.

अन्य कोणतीही व्यक्ती किंवा खुद्द चित्रकारसुद्धा ते चित्र कधीतरी स्वत: जेव्हा पाहतो तेव्हा त्याच्या ठायी ऐंद्रिय-भावनिक किंवा मानसिक अनुभवांची निर्मिती होते (कशी होते, हा प्रश्न आपण उपस्थित करण्याची गरज नाही.) आणि आता जेव्हा संस्काराच्या स्तरावरून या अनुभवांचे प्रेक्षकाच्या जाणिवेच्या कार्याचे परिकल्पनांच्या पातळीवर उन्नयन केले जाते, त्या वेळी ते अनुभव त्या चित्रकाराच्या मूळ अनुभवासारखेच थेट कल्पनात्मक अनुभवात रूपांतरित झालेले असतात. त्या विषयाकडे केवळ पाहणाऱ्या व्यक्तीच्या सापेक्षत: क्षीण असणाऱ्या अनुभवाची फक्त पुनरावृत्ती म्हणजे प्रेक्षकाचा अनुभव नव्हे. ज्या व्यक्तीने त्या विषयाकडे केवळ पाहिलेलेच नाही तर त्या विषयाला चितारलेही आहे अशा व्यक्तीच्या अधिक समृद्ध व अधिक सुसंघटित अशा अनुभवाची पुनरावृत्ती म्हणजे प्रेक्षकाचा अनुभव होय.

एखाद्या विषयाचे खरेखुरे उत्कृष्ट चित्र पाहण्याने प्रत्यक्ष तो विषय पाहण्यापेक्षा आपणास 'अधिक काहीतरी पाहायला' मिळत असते, असे निरीक्षण अनेकांनी मांडलेले आहे, ते या कारणास्तवच होय. अत्युत्कृष्ट चित्रापेक्षा ज्याला 'निसर्ग' किंवा 'वास्तव जीवन' म्हणतात, ते अनेक लोक अधिक पसंत करतात; त्याचेही कारण हेच होय. आपणास इतक्या मोठ्या प्रमाणात सदर विषयाचे दर्शन घडविले जाऊ नये असे त्यांना वाटते, याचे कारण आपले आकलन निम्नस्तरीय आणि आवाक्यातील राहिल्यास आपल्या पसंती-नापसंतीनुसार व कल्पना-भावनांनुसार विषयाशी अंगभूतपणे संबंधित नसलेल्या ज्या गोष्टी ते लोक तेथे पाहत असतात, त्या त्यांना एखाद्या भरतकामासारख्या तेथे भरता याव्या, असा त्यांचा हेतू असतो. समोर बसलेल्या व्यक्तीला चितारण्याची प्रक्रिया चालू असण्याच्या काळात एखादा श्रेष्ठ व्यक्तिरेखाटनकार संस्कार आत्मसात करण्यात आणि त्यांचे रूपांतरण कल्पनात्मक व्यक्तिदर्शनात उत्कटपणे करण्यात क्रियाशील असेल, तर कमी क्रियाशील आणि कमी साक्षेपी निरीक्षकाला वरवरचा मुखवटा कसा चकवीत असतो, याचे पुरेसे नेटके ज्ञान त्याला सहज होईल, आणि चेहेऱ्यात, डोळ्यांत आणि मानेच्या झोकात ज्या गोष्टी दीर्घकाळ छपून राहिलेल्या होत्या, त्यांचा नेमका वेध तो घेईल. या मर्मदृष्टीसंबंधात गूढ असे

काहीच नसते. माणसाचे जे संस्कार आपल्यावर होत असतात व ते जाणून घेण्याची प्रत्येकाच्या ठायी जी कुवत असते, तिच्यानुसार हरेक माणूस त्यांची पारख करीत असतो आणि कलावंत हा तर असा माणूस असतो की ते मुळी खुद्द त्याचे जीवितकार्यच असते. ही गोष्ट रहस्योग्राही रीतीने करणे फार थोड्या कलावंतांना जमते, हीच खरे तर आश्चर्याची गोष्ट होय. याचे बहुतांशी कारण म्हणजे लोकांना एक तर तसे करावेसे वाटत नसते आणि कलावंत हुबेहूब सादृश्य दर्शविण्याच्या लोकांच्या इच्छेला बळी पडत असतात. मग चित्र कसल्याही नावीन्याचे दर्शन घडवीत नाही, तर समोर बसलेल्या माणसाच्या उपस्थितीने त्यांना आधी जे वाटलेले असते, त्याची स्मृती पुन्हा जागृत करते.

प्रेक्षक जेव्हा एखादे चित्र पाहत असतो, तेव्हा त्याला ज्या संवेदना प्राप्त होतात, त्या संवेदनांपासून स्वत:च्या जाणिवेच्या कार्याद्वारे त्याला काहीएक कल्पनात्मक अनुभव येत असतो. आता कलावंत सदर चित्राचे चित्रण करीत असतो, तेव्हा त्याला आलेला अनुभव हाच त्या प्रेक्षकाच्या ठायी 'पुनरावृत्त' होत असतो किंवा तो अगदी 'हुबेहूब तसाच' असतो, हे एखाद्याला कसे ओळखता येते? हा प्रश्न एकंदर भाषेच्या संदर्भात यापूर्वीच उपस्थित केलेला होता (प्रकरण ११, छेदक ५) व हे निश्चितपणे साधेलच अशी पुरेपूर खात्री देता येणार नाही, असे उत्तर तेथे देण्यात आलेले आहे : 'जे (उत्तर) अनुभवसिद्ध आणि सापेक्ष असेल आणि संभाषणात जसजशी प्रगती होत राहील, तसतसा त्याला ठामपणा प्राप्त होईल आणि कोणत्याही एका पक्षाला समोरचा पक्ष काहीतरी निरर्थक बोलतो आहे, असे वाटता कामा नये,' एवढेच आश्वासन देता येणे शक्य आहे. येथेही तेच उत्तर नेमके लागू पडले. एखाद्या कलाकृतीपासून आपणास जो कल्पनात्मक अनुभव येतो, तो कलावंताच्या अनुभवाशी हुबेहूब जुळणारा आहे किंवा नाही, हे आपणास पूर्णपणे कधीच जाणता येणार नाही. कलावंत हा ज्या प्रमाणात श्रेष्ठ दर्जाचा असेल, त्या प्रमाणात त्याचा अभिप्रेत असणारा अर्थ आपणास फक्त आंशिक आणि अपूर्णपणेच जाणता येत असतो, याविषयी आपण पक्की खूणगाठ बांधली पाहिजे. एखादा माणूस बोलतो व आपण ते ऐकतो किंवा तो माणूस लिहितो नि आपण ते वाचतो, यासंबंधातही हीच गोष्ट लागू असते. आणि अर्धवट किंवा अपुरी समजूत होणे आणि समजण्याच्या संदर्भात संपूर्ण अपेशी होणे या दोन गोष्टी एक नव्हेत.

उदाहरणार्थ, एखादी व्यक्ती जर *इन्फर्नो*[भा१]चा पहिलाच सर्ग वाचील तर तीन पशूंच्या द्वारे डांटेला कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे याची कल्पना तिला मुळीच येऊ शकणार नाही. ते पशू म्हणजे विनाशकारी पापे आहेत की कोणी राज्याधिपती आहेत, ते आहेत तरी कोण? असे त्या व्यक्तीला विचारावेसे वाटेल. मात्र अशा संभ्रमात

लेखकाबरोबरचा तिचा संबंध संपूर्णपणे तुटलेला असतो, असे नाही. तिला जाणता येण्याजोगे बरेच काही त्या सर्गात असू शकते, म्हणजे आपल्या जाणिवेच्या कार्याद्वारे ती संस्काराचे परिकल्पनेत रूपांतरण करू शकेल आणि डांटेचा अभिप्राय आपणासही आकलन झालेला आहे, याविषयी या व्यक्तीला बराच आत्मविश्वासही असू शकेल; तसेच तिला आकलन न झालेल्या तीन पशूंसंबंधीसुद्धा तिला अर्धवट (नुसत्या रूपांतरण न झालेल्या संस्कारांच्या स्वरूपात काहीतरी हटवादीपणे कायम हे राहतेच) जाण आलेलीच असते. कवीला भयग्रस्त करणारे ते काही तरी आहे, हे दिसतच असते. धडकी भरवणारे जे काय आहे, ते त्या व्यक्तीला माहीत नसले, तरी ती कल्पनेने भयग्रस्ततेचा अनुभव घेतच असते.

किंवा आधुनिक काव्यातील (डांटे हा रूपककथात्मकतेचा आश्रय घेतो, तेव्हा त्याचे उदाहरण त्याच्यावर अन्याय करणारे म्हणून रद्दबातल मानावे लागेल) एक उदाहरण पाहा. *स्वीनी अमंग द नाइटिंगेल*[भा२] या आपल्या कवितेत एलियटला कोणता प्रसंग चित्रित करावयाचा आहे, या संबंधात कितीशा वाचकांना आणि कितपत नीटशी कल्पना असेल, ते मला सांगता येणार नाही. या कल्पनेसंबंधी कोठे कोणी वाच्यता केल्याचेही मी ऐकलेले किंवा वाचलेले नाही. स्वीनीचा ज्या उपहारगृहात डोळा लागलेला असतो, त्याच्या शेजारीच सेक्रेड हार्ट नावाचे ख्रिस्ती धर्ममंदिर असते. त्या वस्तुस्थितीतून त्याला कशाचे तरी स्मरण होत असते, पण ते कशाचे स्मरण आहे, हे मात्र तो सांगू शकत नसतो – अशा प्रकारे धूसर संभ्रमित अवस्थेत तो उपाहारगृहात झोपलेला असतो – एक जखमी हृदय आणि प्रतीक्षा करणाऱ्या पतिविहीन स्त्रिया... दुसऱ्या सबंध स्तबकभर तो घोरत असताना पायघोळ झगा परिधान केलेली एक वेश्या तेथे येते आणि त्याच्या गुडघ्यावर बसते आणि त्याच क्षणी त्याला उत्तराचे स्वप्न पडते. तो ॲगमेम्नॉनचा आक्रोश[भा३] असतो : 'अरेरे, माझ्या हृदयावर प्राणघातक धाव बसला आहे.' तो घरी परतताच त्याची मागे राहिलेली बेइमान पत्नी त्याला जखमी करून ठार मारते. आळोखेपिळोखे देत, हसत हसत (गुडघ्यावर बसलेल्या पोरीला दूर ढकलीत) तो जागा होतो. आपल्या विचित्र मानसिक प्रक्रियेचा परिणाम म्हणून हूड [बुरखेवजा टोप्या] घातलेल्या अविवाहित ख्रिस्ती जोगिणी आणि पायघोळ झगा घातलेली ती नवरा नसणारी पोरगी या जणू एखादा कोळी आपल्या भक्ष्यासाठी जसा टपून बसतो, तशा बसल्या आहेत आणि या उभयविध गोष्टी म्हणजे बेइमान क्लायटम्नेस्ट्रा[भा४] हिने आपला लांबलचक झगा आपल्या धन्यावर टाकून त्याला भोसकले, तीच ती घटना होय, असा उलगडा त्याला झाला.

हे उदाहरण मी उद्धृत केले, याला कारण आहे. ही कविता कशाविषयी आहे याचे मला पूर्ण आकलन झालेले नसले, तरी ती कविता मला अनेक वर्षांपासून माहीत

आहे आणि मी तिचा आस्वादही घेतलेला आहे आणि ती उच्च श्रेणीची आहे, असे तिचे मूल्यांकन करण्याइतपत ती मला कळलेलीही आहे. तसेच नायटिंगेल पक्ष्यांचा 'द्रवरूप शिडकावा' म्हणजे त्यांची विष्ठा नसून ती त्यांची गाणी आहेत, असे ज्या सुप्रसिद्ध समीक्षकाला वाटले, तो समीक्षकसुद्धा तिचे उच्च श्रेणीची कविता म्हणूनच मूल्यांकन करीत होता; त्या विशिष्ट मासल्यावरून सुचविले जाते, तेवढा काही तो सर्वच बाबतीत निर्बुद्ध नव्हता, हे मान्य करण्यासही मी सिद्ध आहे.[२]

कलाकृतीमध्ये समाविष्ट असणारा कलात्मक अनुभव ही काही पूर्णैक बंदिस्त वस्तू नसते. माणसाला एक तर समजलेले असते (म्हणजे त्याने साराच अनुभव आत्मसात केलेला असतो) किंवा मुळीच काही समजलेले नसते, अशी शृंगापत्ती उभी करण्यात तथ्यांश नाही. समजणे ही गोष्ट नेहमीच व्यामिश्र असते. तीत जशा स्वयंपूर्ण तशाच एकावरून दुसऱ्याकडे नेणाऱ्या अशा कित्येक अवस्था असतात. दृढ निश्चयी आणि बुद्धिमान प्रेक्षक/वाचक कलाकृती उत्कृष्ट असल्यास तिच्यामध्ये खोलवर अवगाहन करीत पुढे जात राहील आणि काही मूल्यवान असे मिळवीलही. पण तेवढ्यावरून त्याला त्या कृतीचा 'नेमका' अर्थ गवसला आहे असे समजू नये; कारण अशी काही एखादी गोष्टच अस्तित्वात नसते. पवित्र शास्त्रांबाबत सेंट टॉमस अक्वायसने 'अर्थानाम् अनेकता' असा जो सिद्धान्त मांडलेला आहे, तो तात्त्विकदृष्ट्या पूर्ण भक्कम आहे. मात्र त्याने ज्या शब्दांत तो मांडलेला आहे, त्यांच्याद्वारा तो पुरेसा पल्ला गाठतो ही, हीच काय ती तेथे अडचण आहे. एकंदरीत भाषेच्या संदर्भात कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात तो सिद्धान्त सर्वकषपणे सत्यच ठरणारा आहे.

१४.५. सहभागीदार या नात्याने प्रेक्षक-/वाचक-/श्रोतृवर्ग[भा३]

अर्थ समजून घेण्याच्या प्रयत्नात असणारा प्रेक्षक/वाचकवर्ग हा कलावंताच्या कल्पनात्मक अनुभवाची जेव्हा नेमकी पुनर्रचना करू पाहतो, तेव्हा त्याची स्थिती अनंताच्या शोधात गुंतल्यासारखी होत असते. तो अशी पुनर्रचना फक्त आंशिक स्वरूपातच करू शकतो. यावरून असे वाटते की कलावंत ही अशी एक खास प्रतिभावंत व्यक्ती असते की जिने व्यक्त केलेला अर्थ हा पामर आणि मर्त्य प्रेक्षक-/वाचकवर्गाच्या आकलनापलीकडे असतो, आणि त्या अर्थाचे आकलन झालेच तर ते अगदी आंशिक स्वरूपाचे असते. आपण कोणीतरी अहंविशेष आहोत, अशा वृत्तीकडे कल असणारा कलावंत या वस्तुस्थितीचा अन्वयार्थ असाच लावेल, यात संशय नाही. परंतु याहून वेगळा अन्वयार्थ तेथे शक्य आहे. आपल्या कृतीची रचना करीत असता कलावंत हा आपल्या प्रेक्षक-/श्रोतृवर्गाच्या मर्यादाही ध्यानात घेऊ

शकतो; मग ज्या प्रमाणात त्याची कृती आकलनक्षम ठरत असेल, तेवढ्या प्रमाणात त्याच्या त्या मर्यादा ठरणार नाहीत. मात्र तेथील आकलन कलाकृतीच्या विषयवस्तूचे किंवा प्रत्यक्ष कृतीच्या अर्थाचेच असेल. आपण आणि आपला प्रेक्षकवर्ग यांच्या दरम्यान तादात्म्य होत आहे असे कलावंताला जेथपर्यंत वाटत असेल तेथपर्यंत त्याला कमीपणा बाळगण्याचे काही कारण नसते; याचा अर्थ असा होतो की आपल्या व्यक्तिगत भावनांची अभिव्यक्ती हे तो आपले कार्य समजत नसतो; इतर कोणाला त्या भावलेल्या असोत वा नसोत, आपल्या श्रोतृवर्गाबरोबर तो सहभागी झालेला असतो. आपल्या मनाच्या काळ्याकभिन्न आणि बिकट वाटांवरून आपला श्रोतृवर्ग जेथपर्यंत वाटचाल करू शकेल, तेथपर्यंत त्याचा वाटाड्या ठरणारी आपण कोणी एक गहनगूढ व्यक्ती आहोत, अशी स्वत:संबंधी कल्पना करून घेण्याऐवजी, आपल्या श्रोतृवर्गाला ज्या गोष्टी सांगाव्याशा वाटत असतात, ज्या त्या वर्गाला अन्य काही सहाय्यावाचून सांगणे जमत नाही, अशा गोष्टी त्या वर्गासाठी अभिव्यक्त करणारा तो स्वत:ला श्रोतृवर्गाचा प्रवक्ता समजेल. (हेगलने म्हटल्याप्रमाणे) स्वत:ला कोणीतरी थोर व्यक्ती कल्पून आपल्याला समजून घेण्याचे काम जगावर लादण्याऐवजी आपले जग समजावून देण्याचे कार्य स्वत:वरच लादून घेणारी ती अधिक विनम्र अशी व्यक्ती असेल आणि अशा तऱ्हेने आपल्या श्रोतृवर्गाला स्वत:लाच ती व्यक्ती आकलनक्षम बनवील.

मग अशा बाबतीत त्या व्यक्तीच्या श्रोतृवर्गाचे नाते गेल्या विभागात ज्या वस्तुस्थितीचे वर्णन केले आहे, तसे राहणार नाही. म्हणजे तेथे सांगितल्याप्रमाणे सौंदर्यात्मक अनुभवाच्या केवळ उर्वरित भागांतून केलेली एक निर्मिती, असे ते असणार नाही, तर त्या अनुभवाचा अंगभूत भाग असे त्याचे स्वरूप असेल. तो ज्या भावना अभिव्यक्त करू पाहत आहे, त्या भावना केवळ आपल्याच आहेत, अशा भावनांची काही ती अभिव्यक्ती नसेल, तर त्याच्या श्रोतृवर्गाच्याही भावनांची ती अभिव्यक्ती असेल. मग त्याच्या म्हणण्याचे श्रोतृवर्गाने कितपत स्वागत केलेले आहे, यावर त्याचे यश पारखता येईल. तो जे काही बोलत असेल, ते असे असेल की त्याचा श्रोतृवर्गच त्याच्या मुखावाटे बोलविता धनी असेल आणि अभिव्यक्ती केल्यावर त्याला स्वत:ला जे समाधान मिळेल, तसेच समाधान त्याची अभिव्यक्ती श्रोतृवर्गापर्यंत ज्या प्रमाणात संक्रमित झालेली असेल, त्या प्रमाणात स्वत:ला भावले तसे अभिव्यक्तीचे समाधान श्रोतृवर्गालाही लाभेल. म्हणजे अशा ठिकाणी कलावंत ते श्रोतृ-वर्ग अशा पद्धतीच्या संदेशनापेक्षा काहीतरी अधिक गोष्ट तेथे असेल. तेथे कलावंत आणि श्रोतृवर्ग यांच्या दरम्यान सहभाग असेल.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरपादात 'प्रतिभावंत' पंथवाद्यांपासून सुरू झालेल्या एका

मोठ्या परंपरेचा वारसा आपणास लाभलेला असून सबंध एकोणिसावे शतकभर तो वारसा तसाच चाललेला होता. आणि तो वारसा दुसऱ्या पर्यायाच्या दृष्टीने विरोधी ठरतो. पण ही परंपरा मृत्युपंथाला लागल्याचे मी आधीच म्हटलेले आहे. आपण कोणीतरी विशेष व्यक्ती आहोत, अशा आविर्भावाकडे असणारा कलावंतांचा कल पूर्वीपेक्षा कमी होत चाललेला आहे, आणि एका पिढीपूर्वी ते आपल्या श्रोतृवर्गाला जितके सहभागीदार मानीत नव्हते, तितके ते आता मानावयास तयार आहेत, अशी अनेकानेक लक्षणे सध्या दिसू लागलेली आहेत. कलावंत आणि त्याचा श्रोतृवर्ग यांच्या संबंधाची अशा तऱ्हेची चर्चा करणे आता बहुधा मूर्खपणाचे ठरणार नाही, म्हणून ती आता हाती घेणे उचित ठरेल.

प्रस्तुत संबंधाविषयीचा हा विचार रास्तच आहे, असे म्हणण्यास काही आधारही मिळतो. दुसऱ्या विभागात पाहिली तशी येथेही आपण वस्तुस्थिती पाहिली पाहिजे. कलावंतांनी स्वत:संबंधी अहंविशेष असे आविर्भाव बाळगले असले, तरी जनतेला आपले सहभागीदार मानण्याचे त्यांच्या अगदी नेहमीच अंगवळणी पडलेले आहे, असे मग आपणास आढळून येईल. ही गोष्ट कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्तानुसार एका अर्थी सहज समजण्याजोगी आहे. एखादा कलावंत जर का आपल्या प्रेक्षकांमध्ये विशिष्ट भावनांची निर्मिती करण्याचा प्रयत्न करीत असेल, आणि त्या भावनांचा विकास करण्याबाबत श्रोतृवर्ग जर का नाकारत असेल, तर तेथे कलावंत अपेशी ठरला आहे, हेच सिद्ध होते असते. पण ज्या मुद्द्यांच्या संदर्भात कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताद्वारे सत्याचे आकलन न होण्याऐवजी त्याचे चुकीचे प्रस्तुतीकरण होत असते त्यांपैकी हा एक मुद्दा आहे. आपले कार्य उत्कृष्टपणे वा निकृष्टपणे बजावले गेले आहे, या बाबतीत श्रोतृवर्गाची पसंती-नापसंती प्रस्तुत आहे किंवा नाही, याची जाण येण्यासाठी कलावंताला कलेच्या तांत्रिक सिद्धान्ताचे दास्य पत्करण्याची गरज नाही. आपल्या चित्रांचे प्रदर्शन मांडीत नाहीत असे चित्रकार असतात, कविता प्रकाशित करीत नाहीत असे कवी असतात, कार्यक्रम सादर करीत नाहीत असे गायकही असतात, परंतु ज्या लोकांनी अशा प्रकारचा महान नकार दिलेला आहे, ते गुणाढ्यतेबाबतही महान होते असे त्यांच्या उपलब्ध माहितीवरून तरी दिसून येत नाही. त्यांच्या स्वभावातील या गोपन प्रवृत्तीबरोबरच त्यांच्या कृतीतही अस्सलपणाचा अभाव दिसून येत असतो आणि ही गोष्ट उत्कृष्ट कलेशी विसंवादी आहे. आपल्यापाशी सांगण्यासारखे काहीतरी आहे, असे जिला वाटत असते, अशी व्यक्ती आम जनतेला सदर गोष्ट सांगण्यासाठी नुसतीच तयार असते, असेच केवळ नसून आपण ती गोष्ट सांगावीच अशी अत्यंत तीव्र इच्छा तिला असते, आणि जोपर्यंत असे काही घडले नाही, तोपर्यंत आपली गोष्ट सांगितली गेली नाही, असेच तिला वाटत राहते. आम जनता ही नेहमीच सीमित स्वरूपाची

असते, हे नि:संशय. तिच्यामध्ये कधी केवळ मोजक्या स्नेह्यांचाच अंतर्भाव होईल, जास्तीतजास्त म्हणजे जे पुस्तक विकत घेतात, उसनवार मिळवतात किंवा नाट्यगृहात जाऊन तिकीट विकत घेऊ शकतात, अशांचाच त्या सीमावर्तुळात समावेश होईल. पण कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाची प्रकाशनप्रक्रिया ही आपली एक अनिवार्य गरज आहे, हे प्रत्येक कलावंताला माहीत असते.

प्रत्येक कलावंताला हेही माहीत असते की, जनतेकडून होणारे आपले स्वागत ही काही उपेक्षा करण्याजोगी गोष्ट नाही. बसणाऱ्या थपडा ओठ घट्ट मिटून सहन करण्यास तो स्वत:ला शिकवील आणि कमी खप व प्रतिकूल परीक्षणे यांची पर्वा न करता कार्य करीत राहील. आपली कृती उत्कृष्ट बनावी, असे वाटत असल्यास स्वत:ला तशी शिस्त त्याने लावून घ्यायलाच हवी. कारण जगातील सर्वोत्कृष्ट इच्छाशक्ती असूनही (परीक्षणकारांचा भाडोत्रीपणा आणि वाचकांचा उथळपणा हे वगळून) जर का आपल्या अबोध मनोभावना जाणिवेच्या प्रकाशात ओढून आणल्या गेल्या तर कोणालाही ते आवडण्यासारखे नसते आणि परिणामी अस्सल सौंदर्यात्मक अनुभवात पुष्कळ वेळा तीव्र दु:खाचा एखादा घटक असतो आणि तो आपण नाकारावा, असा तेवढाच तीव्र मोहही होत असतो. परंतु स्वत:ला अशा प्रकारे शिस्त लावून घेणे कलावंताला एवढे जड जाते, याचे कारण त्याचा व्यक्तिगत दंभ अशा थपडा बसल्याने दुखावला जातो यामध्ये नसून आपण स्वत: निर्माण केलेल्या कृतीच्या उत्कृष्टतेविषयीचे मूल्यांकन त्याने आधी स्वत:च करून ठेवलेले असते, हे असते.

येथे आपण मुख्य मुद्द्यावर येऊन ठेपतो. कलावंत हाच खुद्द आपल्या कृतीचे मूल्यांकन करणारा एक पर्याप्त परीक्षणकार असतो, असे कोणी मानू शकेल. त्याचे जर समाधान होत असेल, तर त्याने इतरांचे मत मनावर का घ्यावे? पण गोष्टी अशा घडत नसतात. जी जी म्हणून व्यक्ती श्रोतृवर्गासमोर येते, अशा अन्य व्यक्तीप्रमाणे कलावंतानेही या संदर्भात धैर्याने तोंड देण्याची गरज असते. त्याने सर्वोत्कृष्टतेसाठी झटले पाहिजे आणि ते सर्वोत्कृष्ट आहे, हे आपण जाणतो, अशी त्याने बतावणीही केली पाहिजे, परंतु अशा प्रकारच्या आपल्या बतावणीने आपण पूर्ण भारावून जाण्याचा गैरसमज कोणताही कलावंत करून घेत नसतो. 'हे उत्कृष्ट आहे' या स्वत:च्या घोषणेचे 'होय, ते उत्कृष्ट आहे' अशा प्रकारे श्रोतृवर्गाच्या चेहऱ्यावर प्रतिबिंब पाहिल्याखेरीज आपण जे म्हणत असतो त्याच्या खरेखोटेपणाविषयी तो साशंकच असतो. आपण एक अस्सल सौंदर्यात्मक अनुभव आस्वादिला आणि चित्रित केला असे त्याला वाटले खरे, पण त्याने तसे केले आहे का? जाणिवेच्या भ्रष्टतेची बाधा त्याला झाली होती की काय? त्याने स्वत:चे जे मूल्यांकन केलेले आहे, त्याहून अधिक चांगले मूल्यांकन त्याच्या प्रेक्षकवर्गाने केलेले आहे का?

एखाद्या गोष्टीची सत्यता जाणवत असताही ती स्वीकृत करण्यास मात्र आपण तयार नसतो अशा स्वरूपाचा तप्त झटका आलेला असल्याशिवाय कोणीही कलावंत ही वस्तुस्थिती नाकारणार नाही, असे मला वाटते. ही जर वस्तुस्थिती असेल, तर प्रतिवाद्यांची पर्वा न करता, त्यावरून असे सिद्ध होते की आपली कलाकृती अस्सल आहे की नाही, या प्रश्नाचे उत्तर शोधण्याच्या आपल्या प्रयत्नांमध्ये कलावंत मंडळी आपल्या श्रोतृवर्गाकडे आपले सहभागीदार या नात्याने पाहत असतात. एकदा का श्रोतृवर्गाचा सहभाग या सीमेपर्यंत स्वीकारला की मग त्याचा तसाच स्वीकार करीत पुढे जाणे भाग असते.

भावनाभिव्यक्ती करणे हे कलावंताचे कार्य असते आणि ज्या भावनांची अभिव्यक्ती करणे त्याला शक्य असते त्या त्यालाच भावलेल्या म्हणजे त्याच्या स्वत:च्याच असतात. कोणातरी अन्य व्यक्तीला अशाच भावना भावत असल्याखेरीज कलावंताने त्या अभिव्यक्त केलेल्या आहेत किंवा नाहीत, याचा निर्णय कोणीही करू शकणार नाही. त्या भावना खास त्याच्या स्वत:च्याच असतील, आणि दुसऱ्या कोणाच्याही नसतील, तर कलावंताने त्या अभिव्यक्त केल्या आहेत वा नाहीत, याचा निर्णय करण्यास त्याच्या स्वत:खेरीज अन्य कोणीच पात्र असू शकत नाही. आपण ज्या भावना व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, त्या भावना खास त्याच्या स्वत:च्याच काय त्या नसून त्यात त्याच्या प्रेक्षकवर्गाचाही सहभाग आहे, असे त्याला वाटत असते, या एकाच कारणास्तव तो आपल्या प्रेक्षकवर्गाच्या निर्णयाला महत्त्व देत असतो. त्याला भावनांची अभिव्यक्ती जमली असेल, (खरोखर ते त्याला साधलेले असेल) तर तरी अभिव्यक्ती त्याच्या स्वत:इतकीच त्याच्या श्रोतृ-वर्गाच्या दृष्टीनेही वैध ठरेल. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर जो कलात्मक खटाटोप त्याने अंगीकारलेला असतो, तो काही स्वत:च्या व्यक्तिगत प्रयत्नांसाठी नसून, ज्या समाजाचा तो एक घटक असतो त्या समाजाच्या वतीने केलेला सार्वजनिक खटाटोप म्हणूनच त्याने तो अंगीकारलेला असतो. तो भावनिक विधानांचे जे जे म्हणून उद्‌गार काढतो, त्यांच्यामागे तो जो गर्भित मथळा जोडतो, तो 'मला वाटते' असा नसून 'आपणास वाटते' असा असतो. आणि नेमके सांगायचे तर समाजाच्या वतीने अंगीकारला गेलेला असाही तो खटाटोप नसतो, तर ज्या खटाटोपात सहभागी होण्यासाठी त्याने समाजाला पाचारण केलेले असते, असा तो खटाटोप असतो; कारण श्रोतृवर्ग या नात्याने त्या वर्गाचे कार्य त्याची कृती उदासीनपणे पाहायची असे नसते, तर खुद्द समाजालाच आपल्यासाठी ती पुनर्रचित करून पाहायची असते. आणि त्यासाठी कलावंत हा जर श्रोतृवर्गाला पाचारण करीत असेल तर त्या वर्गाला ते स्वीकार्य होईल, असे त्याला वाटावे याला कारणही असते. ते कारण असे की जे आपण आधीच करावे अशी श्रोतृवर्गाला इच्छा असते,

त्याच्यासाठीच मुळी तो कलावंत त्यांना पाचारण करीत असतो.

हे सारे घडून यावे, असे कलावंताला ज्या मर्यादेपर्यंत वाटत असेल (आणि ज्या कलावंताला असे वाटतच नसेल त्याला आपली कृती प्रसिद्ध व्हावी, अशी तीव्र इच्छाच असणार नाही, किंवा तिच्याविषयी असणाऱ्या लोकमताचीही तो गंभीरपणे दखल घेणार नाही.) तेथपर्यंत म्हणजे आपली कृती पूर्ण झाल्यानंतरच त्याला असे वाटते, असे नसून तिच्या जन्मापासून पुढे तिच्या रचनेच्या काळामध्येसुद्धा त्याला तसेच वाटत असते. श्रोतृवर्ग त्याच्या कलात्मक खटाटोपामागे निरंतर उपस्थित असतो, तो एक सौंदर्यविरोधी घटक म्हणून नव्हे, म्हणजेच प्रतिष्ठा आणि पारितोषिके यांच्या हव्यासातून रचना झाल्याने त्याचा प्रामाणिकपणा भ्रष्ट करणारा घटक म्हणून नव्हे. उलटपक्षी कलावंत या नात्याने तो जी समस्या सोडवू पाहत आहे ती समस्या कोणती, कोणत्या भावनांची अभिव्यक्ती त्याला करायची आहे, आणि त्या समस्येची उकल कशी होईल, हे निश्चित करणारा तो एक सौंदर्यात्मक घटकच असतो. स्वत:बरोबरचा सहभागीदार म्हणून कलावंताला भावणारा हा श्रोतृवर्ग, छोटा वा मोठा कसा का असेना, कधीच अनुपस्थित असत नाही.

१४.६. सौंदर्यात्मक व्यक्तिवाद

सहभागीदार या नात्याने श्रोतृवर्ग जे कार्य करीत असतो, ते जाणून घेणे ही गोष्ट सौंदर्यसिद्धान्त आणि प्रत्यक्ष कला या उभयतांच्याही भवितव्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. या जाणून घेण्यात अडथळा आणणारी गोष्ट म्हणजे परंपरागत व्यक्तिवादी मनोविज्ञान. अशा मनोविज्ञानामुळे विघटनात्मक दर्शन घडविण्याच्या चष्म्यातून जसे पाहतात, तसे कलाकृतीकडे पाहण्याची आपणास सवय जडते. कलावंत हे एक स्वयंपूर्ण व्यक्तित्व असून तो जे जे करतो, त्याचा कर्ता-करविता तोच असतो, अशी आपली समजूत असते. तो ज्या भावनांची अभिव्यक्ती करीत असतो, त्या केवळ त्याच्या स्वत:च्याच असतात, आणि त्यांची अभिव्यक्तीही खास त्याची व्यक्तिगत अशी अभिव्यक्ती असते. तो अभिव्यक्त करीत असलेली गोष्ट कोणती, याचेही आपणास विस्मरण झालेले असते आणि त्याच्या कृतीला आपण 'आत्माभिव्यक्ती' म्हणून संबोधितो व साहित्यकृतीला थोरवी प्राप्त होते, ती 'थोर व्यक्तित्वाच्या अभिव्यक्तीमुळे' अशी स्वत:ची समजूत आपण करून घेतो; जर का 'आत्माभिव्यक्ती' या गोष्टीचीच चलती असेल, तर कवीची अनुभूती नव्हे तर आपली अनुभूती व्यक्त झाल्यामुळे आपण त्या साहित्यकृतीला मौल्यवान ठरवू. शेक्सपिअर आपला कोण लागतो किंवा आपण शेक्सपिअरचे कोण लागतो?

आत्माभिव्यक्तीच्या या अर्थशून्य भूमिकेतून गैरसमजाच्या ज्या गुंतागुंती निर्माण झाल्या आहेत, त्यांची गणती करणे हे जिकिरीचे काम आहे. नमुन्यासाठी एकच उदाहरण पाहा : शेक्सपिअरच्या कवितांमध्ये 'माणूस शेक्सपिअर' पाहण्यापासून आपली वाटचाल सुरू झालेली आहे आणि त्याच्या समग्र जीवनचरित्राची, त्याच्या विचारप्रणालीची पुनर्रचना करण्याचे प्रयत्न चालू आहेत. जणू काही हे खरोखरी साधते आहे. आणि समजा हे साधले, तरी शेक्सपिअरच्या कृतींचा आस्वाद घेण्यासाठी जसे काही ते साहाय्यभूत होणार आहे. त्यामुळे उगाच व्यक्तीविषयक गावगप्पांच्या थरावर येऊन ठेपण्यापर्यंत समीक्षेचे अध:पतन झालेले आहे, आणि कला व प्रदर्शनबाजी यांमध्ये घोळ मात्र होत राहिलेला आहे. अशा दुष्कर्मांची कुळकथा लावण्यापेक्षा त्यांच्या खंडनाचा प्रयत्नच मी अधिक पसंत करतो.

तात्त्विकदृष्ट्या हे खंडन सोपे आहे. व्यक्तिवादी पंथ हा माणसाला जणू काही प्रतिदेव म्हणून कल्पितो; त्याच्या ठायी स्वयंपूर्ण व आत्मनिर्भर अशी सर्जनशक्ती असल्याने आत्मनिर्भर राहून आपल्या प्रकृतिस्वभावाशी उचित ठरतील अशा कृतींचे प्रदर्शन करणे एवढेच व्यक्तीचे कार्य असते असे या पंथाचे लोक धरून चालतात. पण व्यक्ती ही कोणत्याही अन्य गोष्टींप्रमाणे कलाप्रांतातही एक सान्त प्राणीच असते. जे जे म्हणून ती करीत असते ते ते स्वत:प्रमाणेच अन्य लोक असतात, त्यांच्याशी संपर्क राखीतच ती करीत असते. कलावंत म्हणून ती व्यक्ती बोलत असते; पण माणसाला जसे शिकवले जाते तसे तो बोलतो; तो आपल्या जन्मभाषेतच बोलत असतो. एखादा संगीतकार एखादे स्वरसप्तक वा वाद्य नव्याने शोधून काढीत नसतो. यदाकदाचित त्याच्याकडून नवे स्वरसप्तक वा नवे वाद्य शोधले गेले तरीसुद्धा इतरांपासून पूर्वी तो जे शिकलेला असतो, त्यात अरतेपरते करूनच त्याने ते शोधून काढलेले असते. चित्रे रंगविण्याची कल्पना किंवा चित्रणाचे रंग वा कुंचला या गोष्टी काही त्याने नव्याने शोधून काढलेल्या नसतात. अगदी कमालीचा साक्षेपी कवी झाला, तरी त्यानेही लेखन करण्यापूर्वी काव्य वाचलेले वा ऐकलेले असतेच. शिवाय आपण आपली कला ज्यांच्याकडून प्राप्त करून घेतली, त्यांच्या संदर्भातच ज्याप्रमाणे एखादा कलावंत उभा असतो, त्याप्रमाणेच ज्या श्रोतृवर्गाला उद्देशून कवी संबोधीत असतो, त्यांच्या संदर्भातच तो उभा असतो. मातृभाषा शिकणाऱ्या बालकाचे शिक्षण एकाच वेळी बोलणारी व ऐकणारी अशी उभयविध व्यक्ती या नात्याने होत असते, हे आपण पाहिलेच आहे. इतर लोकांचे बोलणे चाललेले असताना बालक ते लक्षपूर्वक बोलत आणि इतर लोक ऐकत असताना ते लक्षपूर्वक बोलत असते. कलावंताच्या बाबतीतही हीच गोष्टी खरी असते. कलावंताची दाढी जशी अंतर्गत विकासप्रक्रियेने मात्र वाढत राहते, तशा प्रकारे कवी, चित्रकार किंवा गायक बनत गेलेले नसतात; तर या भाषा

ज्या समाजात प्रचलित असतात, त्यातच तेही नांदत-सवरत असतात, त्यामुळेच ते कलावंत बनलेले असतात. अन्य भाषिकांप्रमाणे आपले बोलणे ज्यांना समजू शकते, अशांशीच ते बोलत असतात.

सौंदर्यात्मक प्रक्रिया हीसुद्धा एक बोलण्याचीच प्रक्रिया असते आणि बोलले जाणे व ऐकले जाणे ह्या दोन्ही गोष्टी घडत असतानाच बोलणे हे बोलणे ठरत असते. माणूस स्वत:शी बोलत असेल, तेव्हा तो स्वत:च स्वत:चा श्रोता बनू शकेल, यात शंका नाही. परंतु तो स्वत:शी जे बोलत असेल, ते तत्त्वत: ती भाषा जाणण्यात सहभागीदार होणाऱ्या कोणाही व्यक्तीला उद्देशून बोलले जाणे शक्य असते. एक अपूर्ण प्राणी या नात्याने एक व्यक्ती म्हणून माणसाला जी जाणीव होते, ती जाणीव ज्या प्रमाणात तो माणूस इतर व्यक्तींविषयी त्याच वेळी बाळगील, तेवढ्याच प्रमाणात त्याचे अस्तित्व ठरत असते. आणि व्यक्ती म्हणून जाणीव होण्याचे माणसाचे कार्य संपले असा एखादा टप्पा त्याच्या आयुष्यात कधी नसतोच. त्याची जाणीव सतत परिपुष्ट होत असते, विकास पावत असते आणि नव्या पद्धतीने उपयोगात आणली जात असते. अशा प्रकारच्या हरेक प्रसंगी जुनेच आवाहन करणे भाग असते : व्यक्ती या नात्याने दुसऱ्यांना नव्या बदललेल्या रूपांत ओळखता यावे, अशा रीतीने त्यांचा शोध घेतला पाहिजे. तसे न झाल्यास या नव्या टप्प्यावरील व्यक्तित्व आपल्या खरोखर काबूत आले आहे किंवा नाही, याबद्दल अपूर्ण प्राणी या नात्याने त्याला स्वत:चीच खात्री पटविता येणार नाही. त्याच्या मनात एखादा नवा विचार आलेला असेल, तर त्याने तो इतरांना स्पष्ट केला पाहिजे. लोकांना तो विचार पटवून देणे शक्य झालेले आहे, असे घडल्यासच तो विचार चांगला आहे, अशी त्यांची स्वत:ची खात्री पटेल. एखादी नवी भावना त्याच्या ठायी जागृत झाली असेल, तर ती त्याने इतरांसमोर अभिव्यक्त केली पाहिजे; कारण अन्य लोक तिच्यात सहभागी होऊ शकतात, असे दिसून आल्यास आपली स्वत:ची याविषयीची जाणीव भ्रष्ट झालेली नाही, याविषयी त्याची खात्री पटेल.

सौंदर्यात्मक अनुभव अथवा सौंदर्यात्मक प्रक्रिया ही कलावंताच्या मनात घडणारी गोष्ट असते, हे जे तत्त्व या ग्रंथामध्ये अन्यत्र मांडण्यात आलेले आहे, त्याच्याशी हे मुळीच विसंगत नाही. लक्षपूर्वक ऐकले जात असण्याचा जो अनुभव वक्त्याच्या मनात चालू असतो, त्यासाठी त्याला श्रोत्याची गरज असते; आणि त्यानुसार ही प्रक्रिया सहभागाची ठरते. परस्परांविषयीचे प्रेम ही सहभागाची प्रक्रिया आहे; परंतु प्रत्येक प्रेमिकाच्या मनात वसत असणारी जी अनुभवाची प्रक्रिया घडून येते, ती सुटीसुटी पाहिल्यास प्रेम करणे वा झिडकारले जाणे याहून तो अनुभव वेगळा असतो.

तेव्हा सौंदर्यात्मक व्यक्तिवादाचे अंतिम खंडन हे कलावंत आणि त्याचा श्रोतृवर्ग

यांच्यातील परस्परसंबंधाच्या विश्लेषणाकडे वळणारे असून गेल्या विभागात मांडल्याप्रमाणे त्या उभयतांमध्ये सहभाग असतो, हा दृष्टिकोण त्यातून विकसित होतो. पण या निष्कर्षाप्रत पोहोचण्याच्या दृष्टीने मी दोन वेगवेगळे युक्तिवाद पुढे करू इच्छितो. कलावंताच्या सर्जनासंबंधीचा व्यक्तिवादी पंथाचा सिद्धान्त खोटा आहे, ही गोष्ट (१) विशिष्ट निवडलेला एक कलावंत आणि व्यक्तिवाद्यांकडून त्याच्यावर 'प्रभाव पाडणारे' म्हणून जे सहकलावंत म्हणून सांगितले जातात, त्यांच्या परस्परसंबंधावरून, (२) जे लोक त्याच्या 'कृतींचे प्रस्तुतीकरण' करतात, असे मानले जाते अशा लोकांशी त्याच्या असणाऱ्या संबंधावरून, तसेच (३) त्याचा श्रोतृवर्ग' म्हणून जो समजला जातो, त्याच्याशी असणाऱ्या त्याच्या संबंधावरून, दाखवून देण्याचा मी प्रयत्न करीन. या प्रत्येक बाबतीतले संबंध हे खरोखरच सहभागाचे असतात, हे मी आवर्जून मांडीन.

१४.७. कलावंतांमधील सहभागीदारी

अस्सल कलावंताची कृती ही सर्वथैव 'मौलिक' असते, म्हणजे ती केवळ त्याची स्वत:चीच विशुद्ध असते आणि कोणत्याही प्रकारे अन्य कलावंतांची नसते, असे व्यक्तिवादी पंथ मानतो. त्या कृतीतून अभिव्यक्त होणाऱ्या भावना या सरळ सरळ आणि सर्वस्वी त्याच्या स्वत:च्या असल्या पाहिजेत आणि त्यांची अभिव्यक्तिपद्धतीसुद्धा थेट त्याच प्रकारची असायला पाहिजे. शेक्सपिअरची नाटके आणि विशेषत: हॅम्लेट यांच्याबाबत वेगळाच प्रकार दृष्टोत्पत्तीस येतो : आत्माविकारवाद्यांच्या दृष्टीने एक सोयिस्कर उदाहरण म्हणून हॅम्लेटची प्रसिद्धीच आहे; शेक्सपिअरची नाटके ही इतर लेखकांवरून केलेली रूपांतरे आहेत; होलिनशेडचे ताकडेतुकडे, प्लूटार्कची चरित्रे, किंवा *गेस्टा रोमानोरम*मधील[भा४] काही उतारे यांच्या जोडकामातून तयार झालेली आहेत, हे पाहिल्यावर वरील प्रकारे गैरसमज उराशी कवटाळून बसणाऱ्या मंडळींना धक्काच बसतो. हँडेल याने आर्ने याच्या संपूर्ण हालचालीच मुळी आपल्या कृतींमध्ये चक्क उतरवून घेतलेल्या आहेत. बीथोव्हनच्या सी मायनर सिंफनी मधील 'शेर्झो' हा भाग मोझार्टच्या जी मायनरचा 'अंतिम भाग' यावरून घेण्यात आलेला आहे; फक्त विरामस्थाने काय ती वेगळी आहेत. तसेच क्लॉड लॉरेनच्या चित्रांमधून आकृत्या उचलून आपल्या चित्रांमध्ये घुसडून देण्याची सवय टर्नरला होती.[भा५] अशा बाबतीत कोणाला धक्का बसतो, हे पाहून शेकसपिअर, हँडेल, बीथोव्हन किंवा टर्नर यांना चमत्कारिक वाटले असते. सारेच कलावंत आपल्या शैलीचे नमुने इतरांवरून बेतीत आलेले आहेत, इतरांनी उपयोगात आणलेले विषय त्यांनी स्वत: उपयोगात आणले आहेत, पूर्वसूरींनी चित्रण केलेले असते तसे चित्रण केलेले आहे. अशा पद्धतीनुसार

रचल्या गेलेल्या कलाकृती या सहभागीदारीचे फलित असतात. काही अंशी ज्या व्यक्तीचे नाव त्या कृतीवर घातलेले असते तिचे, तर काही अंशी ज्यांच्यापासून उसनवारी केलेली असते त्यांचेही श्रेय तिच्यामध्ये असते. उदाहरणार्थ, आपण ज्या शेक्सपिअरच्या कृती म्हणून म्हणत असतो त्यांचा मुळारंभ स्ट्रॅटफर्ड येथील विल्यम शेक्सपिअर या गृहस्थाच्या एकट्याच्या मनातून (किंवा व्हेरूलम येथील फ्रान्सिस बेकनच्याही मनातून) सरधोपटपणे आणि सर्वांशी झालेला नसतो; तर काही अंशी किड तर काही अंशी मार्लो वा तत्सम इतर लेखकांपासून तो झालेला असतो.[भा६]

लेखनकर्तृत्वाविषयीचा व्यक्तिवादी सिद्धान्त अगदी विपर्यस्त निष्कर्षाप्रत पोचविणारा आहे. *इलियड* हे उत्कृष्ट काव्य आहे, असे जर का आपण मानीत असू, तर ते एका व्यक्तीने लिहिलेले आहे की अनेकांनी, या प्रश्नाचाही आपल्यापुरता निर्णय झालेलाच असतो. 'शार्त्र' या प्रार्थनामंदिराला[भा७] आपण कलाकृती मानीत असू, तर त्याचा एक मनोरा बाराव्या तर दुसरा सोळाव्या शतकात उभारला गेलेला आहे, असे सांगणाऱ्या वास्तुशास्त्रज्ञाच्या मताचे आपण खंडन केले पाहिजे आणि सदर प्रार्थनामंदिर हे एकाच वेळी बांधले गेले असेल पाहिजे, हे स्वत:ला पटवून दिले पाहिजे. किंवा पुन्हा सतराव्या शतकातील इंग्रजी भाषेतील गद्य ज्या प्रमाणात मौलिक असेल त्या प्रमाणात त्याची प्रशंसा व्हायला हवी. परंतु बायबलच्या अधिकृत संहितेसंबंधात[भा८] तसे करता येणार नाही; कारण ते भाषांतर असून कोणतीही एकमेव व्यक्ती त्या भाषांतरासाठी उत्तरदायी ठरणारी नसल्यामुळे ती कलाकृतीच ठरणार नाही. देकार्तशी सहमत होऊन मी हे मत मान्य करायला तयार आहे की 'विविध प्रकारचे घटक एकत्र आणून तयार केलेली कृती तसेच भिन्न भिन्न सिद्धहस्त कलाकारांकडून निर्माण झालेली कृती ही एकाच व्यक्तीने निर्माण केलेल्या कृतीपेक्षा पूर्णत्वाच्या दृष्टीने पुष्कळदा उणी असते.' पण येथील त्याच्या 'पुष्कळदा' या शब्दाऐवजी 'नेहमीच' असा शब्द मात्र मी योजू देणार नाही. एकोणिसाव्या शतकाच्या व्यक्तिवादी जमान्यात चांगले कलावंत भाषांतरे क्वचितच करीत; कारण ते सतत मौलिकतेच्या मागे लागलेले होते, हेही मान्य करण्यास मी एकदम तयार आहे. पण कॅटलसने सिद्ध केलेली सॅफोची आवृत्ती[भा९] हे केवळ रूपांतर आहे ही गोष्ट मला ठाऊक आहे, एवढ्याचसाठी तिला काव्य हे अभिधान नाकारायचे, या गोष्टीला मात्र मी तयार नाही.

कलेच्या इतिहासाकडे आपण प्रांजळपणे पाहिल्यास किंवा ज्ञात इतिहासाच्या थोड्याफार भागाकडे पाहिल्यास, कलावंतांचा सहभाग हाच नित्याचा नियम होता, असे दिसून येईल. जेव्हा एखादा कलावंत आपली एखादी कृती कलम करावे तशी दुसऱ्या कृतीवर बसवतो किंवा दुसऱ्याची रचना (तुम्ही थोडा अधिक निंदाव्यंजक शब्द वापरू इच्छित असाल तर) वाङ्मयचौर्याच्या रूपाने स्वत:च्या रचनेत समाविष्ट करून

घेतो, अशा प्रकारच्या सहभागाचा संदर्भ मला येथे अभिप्रेत आहे. १९व्या शतकात कलावंताच्या नैतिकतेच्या संबंधात एक नवी आचारसंहिता विकसित झाली आणि तदनुसार वाङ्मयचौर्य हा अपराध ठरला. आता या गोष्टीचा तत्कालीन कलात्मक वांझोटेपणा व सुमार दर्जा या गोष्टींशी कारण किंवा परिणाम म्हणून कितपत संबंध आहे, हा प्रश्न मी उपस्थित करणार नाही. (माझ्या मते ही गोष्ट स्पष्ट आहे की, आपल्या कल्पना दुसऱ्याने चोरल्या याविषयी जो माणूस चिडू शकतो, अशा माणसाच्या ठायी कल्पनादारिद्र्य असलेच पाहिजे. शिवाय स्वत:च्या प्रतिष्ठेचा जेवढा बाऊ तो करीत असतो, त्या मानाने स्वत:च्या कल्पनांच्या आंतरिक मूल्याविषयी त्याला फारच कमी आस्था असते.) मी इतकेच म्हणेन की व्यक्तिगत मालमत्ता मानून चाललेला हा मूर्खपणा थांबायलाच हवा. चित्रकार, लेखक, संगीतकार यांनी जे जे काही मिळेल आणि त्यातले जे जे काही म्हणून उपयुक्त असेल, ते ते दोन्ही हातांनी अवश्य चोरावे आणि जर का स्वत:च्या मूल्यवान कल्पना चोरल्याबद्दल कोणी एखाद्याने दुसऱ्यावर आक्षेप घेतला, तर अगदी सोपा उपाय आहे. आपल्या कल्पना प्रकाशित न करता त्याला त्या स्वत:शी जपून ठेवणे शक्य असते आणि बहुधा त्याबद्दल त्याला लोक दुवाच देतील.

१४.८. लेखक आणि प्रयोगकर्ता यांच्यामधील सहभागीदारी

काही विशिष्ट प्रकारचे कलावंत, विशेषत: नाटककार आणि संगीतकार, प्रयोगासाठी रचना करीत असतात. प्राय: प्रचलित झालेला शब्दप्रयोग वापरायचा तर इतर कलावंताच्या कृतींनी त्यांच्या कृती 'प्रभावित' झालेल्या असल्या तरी त्या कृती पूर्णपणे लेखकाच्या लेखणीद्वारेच अंतिम स्वरूपात उतरलेल्या असतात; ती शेक्सपिअरची नाटके आणि बीथोव्हनच्या सिंफनी असतात, आणि हे लोक थोर कलावंत असतात, स्वत:च्या जबाबदारीवर एका थोर कलावंताची कृती म्हणूनच त्यांनी आपली संहिता सिद्ध केलेली असते; रंगभूमी आणि वाद्यवृंद यांनी ती जशीच्या तशी सादर करावी, हे कर्तव्याचे बंधन त्यांनी पाळलेच पाहिजे, असेच व्यक्तिवादी पंथाचे ठाम मत असते.

परंतु नाटकाचे पुस्तक किंवा सिंफनीची स्वरलिपी ही जरी अगदी रंगसूचना, अभिव्यक्ति-सूचना, वादनविषयक संकेतचिन्हे इत्यादींनी अगदी इतस्तत: भरून गेलेली असली, तरी ती प्रत्यक्ष कृती कशी सादर केली जावी, याविषयीचे तपशीलवार दिग्दर्शन त्यामधून प्राय: होऊ शकत नाही. लिहिण्याबरहुकूम प्रस्तुतीकरण करा, असे एखाद्या सादरकर्त्याला तुम्ही सांगून पाहा. तुमच्या सांगण्याला काडीचाही अर्थ नाही,

हे त्याला कळून चुकलेलेच असते. तुमची आज्ञा पाळण्याचा त्याने कितीही कसोशीने प्रयत्न केला, तरीसुद्धा अशा असंख्य जागा असतील की त्याबाबत त्याला स्वत:लाच निर्णय घ्यावा लागेल, हेही तो जाणून असतो. नाटक वा सिंफनी रचण्याच्या योग्यतेचा जर का तो चांगला लेखक असेल, तर त्यालासुद्धा ही गोष्ट माहीत असते आणि ती तो ध्यानात घेऊनच चालत असतो. तोसुद्धा आपल्या सादरकर्त्याकडून विधायक आणि बुद्धिमान सहभागाची मागणी करीतच असतो. तो जे कागदावर लिहीत असतो, ते नाटक किंवा सिंफनी नसते; इतकेच नव्हे तर त्याच्या प्रस्तुतीकरणाचे पूर्ण दिग्ददर्शनही त्यात असत नाही; तर अशा दिग्दर्शनाची कच्ची रूपरेषाच काय ती तेथे असते आणि निर्माता आणि संचालक यांचे सादरकर्त्यांना नि:संशय साह्य होत असते आणि मूळ संहितेत तपशील भरण्याची केवळ मुभाच नव्हे, तर आवश्यकताही असते, हे तो जाणून असतो. प्रत्येक सादरकर्ता जी जी कृती सादर करतो, तिचा तो सहलेखकच असतो.

ही खरोखर सहजस्पष्ट गोष्ट आहे. परंतु शंभर वर्षांहून अधिक असलेल्या आपल्या परंपरेमध्ये या गोष्टीकडे आपण सतत डोळेझाकच करीत आलो आहोत. लेखक आणि सादरकर्ते यांचे संबंध परस्परांविषयी साशंकता आणि शत्रुत्व निर्माण व्हावे, अशा अवस्थेला पोचलेले आहेत. सादरकर्त्यांनी सहभागीदारपदावर हक्क सांगता कामा नये आणि हाती पडलेली मूळ संहिता पवित्र मानून जशीच्या तशी स्वीकारली पाहिजे, असे त्यांना बजावण्यात आलेले आहे. आपले पुस्तक वा संहिता अशा रीतीने व्यंगरहित समजून सादरकर्त्यांच्या सहभागाच्या तावडीतून पूर्णपणे सुरक्षित राहावी, असे प्रयत्न लेखकांनी केलेले आहेत. परिणामी सादरकर्त्यांना सहभागाबाबत मनाई करणे शक्य तर मुळीच झालेले नाही (ते सुतराम शक्यच नसते) उलटपक्षी सादरकर्त्यांची एक पिढीच्या पिढी अशी निर्माण झालेली आहे की, जी धिटाईने आणि सक्षमतेने सहभाग देण्याला पात्रच राहिलेली नाही. जेव्हा मोझार्ट आपल्या संगीतकृतीतील एखादा लयबंध ठाकठीक करण्यासाठी एकल सादरकर्त्याकडे सोपवीत असे, तेव्हा तो सादरकर्ता म्हणजे नुसता वादनकार असण्याऐवजी काहीतरी अधिक म्हणजे थोडाफार स्वत:च रचनाकार आणि म्हणून सुजाण सहभाग देण्याच्या बाबतीत प्रशिक्षित आहे, या गोष्टींवर त्याचा भर असे. जे लेखक पूर्ण सुरक्षित अशी संहिता सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करू पाहतात, ते आपले सहभागीदार म्हणून मूर्खांची निवड करीत असतात.

१४.९. कलावंत आणि त्याचा प्रेक्षक-/वाचक-/श्रोतृवर्ग

अन्य सहकलावंतांबरोबरच्या सहभागामुळे आणि त्याहीपेक्षा अधिक ज्यासाठी

सादरकर्त्यांची गरज पडतेच अशा बाबतींतल्या त्यांच्या सहभागामुळे, कलावंताचा व्यक्तिवाद अंशत: जरी मोडीत निघाला असला, तरी तो सर्वस्वी पराभूत झालेला आहे, असे म्हणता यावयाचे नाही. सर्वांत जटिल आणि सर्वांत महत्त्वाची अशी जी समस्या आहे ती अद्याप तशीच राहिलेली आहे. ती म्हणजे श्रोतृवर्गाशी असणारे संबंध. ही बाबसुद्धा तत्त्वत: सहभागाचीच आहे, हे आपण सहाव्या छेदकात पाहिलेच आहे. तरीसुद्धा एखाद्या मुद्द्याचे तात्त्विकदृष्ट्या समर्थन करणे वेगळे आणि व्यवहारात त्याची कार्यवाही कशी होते, ते दाखवून देणे वेगळे. तेव्हा लेखक आणि सादरकर्ते यांचा सहभाग असणारी रंगभूमीसारखी यंत्रणा मी उदाहरण म्हणून घेतो आणि अनुभवसिद्ध तथ्य या नात्याने ती यंत्रणा प्रेक्षकवर्गाशी कशी संबंधित असते, याचाही विचार करतो.

या प्रश्नाचे स्वत:पुरते स्वत:च उत्तर मिळवायचे असल्यास सर्वोत्कृष्ट मार्ग म्हणजे एखाद्या नाटकाच्या रंगीत तालमीला हजर राहण्यापासून प्रारंभ करणे. एखाद्या नियोजित उताऱ्याची तालीम करीत असताना देखावे, प्रकाशयोजना, पोशाखादी नेपथ्य या सर्व गोष्टी सार्वजनिक प्रयोगाच्या वेळी असाव्यात, तशा थेट असतील. 'प्रयोगाच्या रात्री' नट जसे अभिनय करतील वा बोलतील, तसेच थेट तेव्हाही होईल. निर्मात्याकडून अधूनमधून होणाऱ्या टीकाटिप्पणीमुळे काही विक्षेपही येतील. आणि तरीसुद्धा पुढे प्रेक्षकाला कळून चुकेल की प्रत्येक गोष्ट एकदम वेगळीच बनलेली असेल. नाटकमंडळी अभिनयाच्या प्रत्यक्ष हालचाली तर करीत असते, आणि तरीही प्रयोग मुळीच उभा राहत नसतो. येणाऱ्या विक्षेपामुळे प्रयोगाचे सूत्र तुटत असते हे काही त्याचे कारण नसते. अशा विक्षेपांच्या बाबतीत कलाकृती भलतीच सहनशील असते. प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीही दोन अंकांच्या दरम्यान येणाऱ्या मध्यांतरामुळे धागा खंडित होत नाही, त्यायोगे प्रेक्षकवर्ग विश्रांत होतो. *इलियड* किंवा *कॉमेडिया* बसल्या बैठकीत कोणी कधीच वाचून पुरे करीत नसतो. परंतु ती काय आहेत वा कशा प्रकारची आहेत, हे अनेकांच्या परिचयाचे असते. म्हणजे रंगीत तालमीच्या वेळी जे काही घडत असते, ते विक्षेपांपेक्षा अगदी वेगळे घडत असते. तेथल्या रित्या रंगमंदिरात प्रत्येक ओळ आणि प्रत्येक हावभाव मृतवत होत असतो, या शब्दांतच त्याचे वर्णन होईल. मंडळी नाट्यप्रयोग अभिनीत करीतच नसते; तर तिच्याकडून प्रतिक्रिया निर्माण करण्याच्या या नात्याने प्रेक्षकवर्ग समोर असेल, तेव्हा ज्यांना नाट्यप्रयोगाचे रूप येईल, अशा कृती ती सादर करीत असते. नाट्यप्रयोग म्हणून जी सौंदर्यात्मक कृती असते, ती लेखक आणि नाटकमंडळी या दोघांनी मिळून आपल्या यंत्रणेद्वारे प्रेक्षकवर्गाच्या गैरहजेरीत सादर करणे शक्य होईल, अशा प्रकारची ती कृतीच नसते, हे यावरून स्पष्ट दिसून येते. प्रेक्षकवर्ग हाही ज्यात सहभागीदार अशीच ती कृती असते.

रंगीत तालमीचे निरीक्षण करून बहुधा कोणाही व्यक्तीला ही गोष्ट शिकता येईल;

पण हे तत्त्व केवळ रंगभूमीपुरतेच लागू होणारे आहे, असे नाही. एखाद्या प्रार्थनामंदिरातील प्रार्थनासंगीत सादर करणारा गानवृंद, वाद्यवृंद किंवा आपल्या भाषणाची तालीम करणारा एखादा कुशल आणि यशस्वी वक्ता यांच्या तालमीनांही हे लागू पडते. खास परवाना मिळवून चोरून ऐकणाऱ्या प्रेक्षकापेक्षा रीतसर घेणाऱ्या प्रेक्षकाचे स्थान अगदी वेगळे असते, या गोष्टीची एखाद्या प्रांजळ मनाच्या कोणाही व्यक्तीची काळजीपूर्वक अभ्यासाने खात्री पटू शकेल. सादरकर्त्यांना हे आधीच माहीत असते. आपण जे प्रस्तुत करीत आहोत ते आपला प्रेक्षकवर्ग उदासीनपणे स्वीकारत नसतो, तर स्वीकार चालू असताना त्याचा प्रयोग कशा रीतीने प्रस्तुत होत जावा, हे ठरविणारा असा तो एक घटक असतो, याची त्यांना कल्पना असते. उदाहरणार्थ, उत्स्फूर्त भाषण करण्याची सवय असलेल्या माणसाला माहीत असते की, एकदा का श्रोतृवर्गाशी आपला संबंध प्रस्थापित होऊ शकला की काय बोलायचे, हे त्याचा श्रोतृवर्ग त्याला या ना त्या मार्गाने सांगेलच आणि त्यायोगे आपल्या मनात ज्या कधीही आलेल्या नव्हत्या, अशा गोष्टी आपण बोलत आहोत, असेही आत्मभान त्याला येईल. त्या विशिष्ट विषयावर दुसरा कोणी नाही तर तोच आणि दुसऱ्या कोणत्याही नाही तर त्याच विशिष्ट श्रोतृवर्गापुढे त्या विशिष्टच गोष्टी बोलायच्या, असा एकूण तो मामला असेल. अर्थात या अनुभवाचा परिचय नसणारे लोकही सर्वसाधारणत: आढळतात; परंतु त्यांना सार्वजनिक भाषणे करण्याची गरजही असत नाही.

लेखक आणि वाचक यांच्यातील हे आदानप्रदान प्रस्थापित होणे अवघड असते ही मुद्रित साहित्याची एक मर्यादा आहे. मुद्रणालय हे लेखकाला आपल्या श्रोतृवर्गापासून तोडून उभयतांमधील परस्पर हेतुविषयक विरोध वाढवीत असते. आपण स्वत:पुरते समजत असतो, त्याप्रमाणे साहित्यिक व्यवसायाचे संघटन आणि उत्तम लेखनाचे 'तंत्र' या गोष्टींचे रहस्य सदर आपत्तीची तीव्रता कमी करण्याच्या पद्धतींमध्ये मोठ्या प्रमाणात साठविलेले असते. परंतु या आपत्तीची तीव्रताच काय ती कमी होऊ शकते; ती पूर्णपणे नाहीशी होत नाही. कलेच्या हरेक प्रकारच्या तांत्रिकीकरणाबरोबर ती अधिकाधिक वाढतच जात असते. प्रत्यक्ष मौखिक संगीताला सरावलेल्या कोणत्याही व्यक्तीला ग्रामोफोनचे संगीत असमाधानकारक वाटते, याचे कारण यंत्रद्वारे होणारी स्वरनिर्मिती कमकस असते हे नव्हे—श्रोत्याच्या कल्पनाशक्तीकडून त्या कमकसपणाची भरपाई सहज होऊ शकेल—परंतु सादरकर्ते आणि श्रोते यांच्यामध्ये संपर्क नसतो, हे त्याचे खरे कारण असते. श्रोतृवर्गाचा सहभाग तेथे नसतो, तेथे फक्त चोरून ऐकणे असते. बोलपटाबाबतही नेमके हेच घडते. तेथे लेखक आणि निर्माता यांच्या दरम्यान घनिष्ठ सहभागीदारी असते; परंतु नटसंच आणि श्रोतृवर्ग यांच्याबाबतीत मात्र या गोष्टींचा संपूर्ण अभाव असतो; रेडिओद्वारा प्रस्तुत केलेल्या

कार्यक्रमांच्या संदर्भातही हीच उणीव दिसून येत असते. परिणामी ग्रामोफोन, बोलपट, रेडिओ ही मनोविनोदनाची वा प्रचाराची माध्यमे म्हणून उत्तम सेवा बजावू शकतात; कारण तेथे श्रोतृवर्गाचे कार्य ग्रहणाचे असते, सहसर्जनाचे नसते. परंतु कलामाध्यमे या नात्याने मुद्रणाच्या उणिवेपेक्षा अधिक गंभीर स्वरूपाच्या उणिवा त्यांच्या बाबतीत असतात. "ज्याप्रमाणे विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालीन रंगभूमीवरील लोकप्रिय मनोविनोदनातून महान कलेचे एक अभिनव रूप सिद्ध झाले, त्याप्रमाणे बोलपटाच्या आधुनिककालीन मनोविनोदनातून का निर्माण होऊ नये?" असा प्रश्न कानांवर पडत असतो. उत्तर अगदी सोपे आहे. एका बाजूने लेखक नि नटसंच तर दुसऱ्या बाजूने प्रेक्षक/श्रोतृवर्ग यांच्यातील परस्पर-सहभागीदारी हे विद्येच्या पुनरुज्जीवन कालातील जिवंत वास्तव होते. बोलपटाच्या संदर्भात ते अशक्य आहे.

या प्रकरणाचा निष्कर्ष संक्षेपाने पुढीलप्रमाणे मांडता येईल. कलात्मक सर्जनाचे कार्य हे जिला आपण कलावंत म्हणतो त्या व्यक्तीच्या मनापुरते किंवा सर्वांशाने तिच्या मनात घडणारे असे कार्य नसते. असा हा समज म्हणजे व्यक्तिवादी मनोविज्ञानाने जोपासलेला निव्वळ भ्रम आहे आणि त्याचबरोबर मानसिक स्तरावरील अनुभव व वैचारिक स्तरावरील अनुभव यांच्यामधील परस्परसंबंधांविषयीचा चुकीचा दृष्टीकोण या गोष्टीला जेवढा जबाबदार असतो, तितका शरीर आणि मन यांच्यामधील परस्परसंबंधाविषयीचा गैरसमज जबाबदार असत नाही. सौंदर्यात्मक कृती ही जाणीवरूपाने वैचारिक कृतीही असते. ही कृती जो अनुभव ऐंद्रिय असतो, त्या अनुभवाचे कल्पनेत रूपांतरण घडवीत असते. ही कृती एक सामायिक प्रक्रिया असते; कोणत्याही एका व्यक्तीची ती असत नाही, समाजाची असते. व्यक्तिवादी दृष्टिकोणातून, जिला आपण कलावंत म्हणत असतो, त्या व्यक्तींकडून ही कृती व्यक्तिशः अशी घडलेली नसते, तिच्यावर 'प्रभाव' पाडणारे म्हणून ज्यांचे आपण वर्णन करीत असतो, अर्थात त्या कलावंत व्यक्तीशी इतर कलावंतांनी सहभागी केलेली असते असाच आपला तेथे अभिप्राय असतो; तेव्हा सदर कृतीत त्या सर्व कलावंतांचे काही अंशी श्रेय असते. कलावंतांच्या एका सामायिक संचाकडून ती कृती सादर करण्यात आलेली असते, एवढेच नव्हे तर (प्रयोगक्षम कलांच्या बाबतीत) सदर कृती केवळ कलावंताच्या आज्ञेनुसार सादर होत नसते; कार्यवाहक गटाने त्यांच्याशी जो सहयोग दिलेला असतो, त्यामधून त्याच्या पूर्णावस्थेतील कृतीची निर्मिती झालेली असते. आणि तरीही कलानिर्मितीचे कार्य पूर्ण झालेले नसतेच. कारण ज्याचे कार्य केवळ ग्रहणाचे नसून सहभागाचे असते, असा प्रेक्षक / श्रोतृवर्ग तेथे उपस्थित असावा लागतो. अशा रीतीने कलावंत हा (जरी व्यक्तिवादी पूर्वग्रहांच्या भुलभुलाईत त्याने नाकारण्याचा कितीही प्रयत्न केला तरी) आम समाजाशी सहभागीदार या नात्याने

बांधला गेलेला असतो. अर्थात असा आम समाज म्हणजे यच्चयावत मानवांचा आदर्श अशा समाज असत नाही; तर सहप्रवासी कलावंत मंडळींशी म्हणजे ज्यांची तो उसनवारी करतो, ज्यांना कार्यवाही करायला सांगतो तसेच ज्यांच्याशी तो बोलतो, त्या प्रेक्षकांशी तो बांधला गेलेला असतो. या नात्याचे स्वरूप जाणून घेऊन आणि आपल्या कार्यामध्ये त्यांच्यावर भिस्त ठेवून कलावंत आपल्या प्रत्यक्ष कृतीला सामर्थ्य आणि समृद्धी प्राप्त करून देत असतो, उलट हे नाते नाकारल्यास तो तिला कफल्लक बनवतो.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.३४९] यासाठी पहा : प्रकरण १०, विशेषत: छेदक १०.५ व १०.६

२. [पृ.३५५] आणि वरील मजकूर लिहून हातावेगळा झाल्यावर काही दिवसांनी तेथील 'उदास ओरायन' हे मार्लोच्या डिडोवरून (नवरा नसणाऱ्या स्त्रीची आणखी एक शोकांतिका) घेतलेले आहे, याचीही मला खूण पटलेली आहे.

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.३५३] *इन्फर्नो* : डांटे याच्या *डिवाइन कॉमेडी* या महाकाव्याच्या तीन विभागांपैकी पहिला विभाग. यात कवीचा हेल किंवा नरक या प्रदेशातून होणारा प्रवास वर्णिलेला आहे.

भा२. [पृ.३५४] *स्वीनी अमंग द नाइटिंगेल* (१९२०) : टी. एस. एलियट या कवीची एक महत्त्वाची कविता.

भा३. [पृ.३५५] कॉलिंगवुडने वापरलेल्या 'ऑडिअन्स' या इंग्लिश शब्दासाठी प्रारंभी आपण 'प्रेक्षक/वाचक/श्रोतृवर्ग' अशी बोजड संज्ञा वापरलेली असली तरी पुढे सुटसुटीतपणासाठी फक्त 'श्रोतृवर्ग' हीच वर्गवाचक संज्ञा कायम ठेवली आहे.

भा४. [पृ.३५४] राफेल हॉलिनशेड (मृत्यू सुमारे १५८०) : एलिझाबेथकालीन इंग्लिश इतिहासकार व प्रकाशक. अनेक लेखकांनी लिहिलेला *क्रॉनिकल्झ अव्ह इंग्लंड, स्कॉटलंड अँड आयरलंड* (द्विखंडात्मक, १५७७) हा ग्रंथ शेक्सपिअरने त्याचप्रमाणे इतर समकालीन नाटककारांनी विशेषत: ऐतिहासिक नाटकांसाठी मुक्तपणे वापरला. हॉलिनशेड याने *हिस्टरी अव्ह इंग्लंड* हा वेगळा ग्रंथ स्वत: लिहिला.

भा५. [पृ.३६३] जॉर्ज फ्रेड्रिक हँडेड (१६८५-१७५९) : जर्मनीत जन्मलेला परंतु इंग्लंडमध्ये स्थायिक झालेला संगीतकार.
टॉमस ऑगस्टीन आर्ने (१७१०-१७७८) : इंग्लिश संगीतकार.
क्लॉड लॉरेन (१६००-१६८२) : फ्रेंच चित्रकार.
जोझफ टर्नर (१७७५-१८५१) : इंग्लिश निसर्गचित्रकार.

भा६. [पृ.३६४] फ्रांसिस बेकन अव्ह व्हेरूलम (१५६१-१६२६) : इंग्लिश गद्यलेखक,

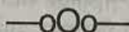
तत्त्वज्ञ आणि मुत्सद्दी राजकारणी.

टॉमस किड (१५५८-१५९४) : एलिझाबेथकालीन इंग्लिश नाटककार; युनिवर्सिटी विट्स म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या लेखकांच्या गटापैकी एक; द *स्पॅनिश ट्रॅजिडी* (१५८६) या नाटकासाठी प्रसिद्ध.

भा७. [पृ.३६४] शार्त्र : फ्रान्समधील एक चर्च.

भा८. [पृ.३६४] *बायबल*ची अधिकृत संहिता : १६११ मध्ये *बायबल*चे इंग्लिश भाषांतर किंग जेम्स पहिला याच्या कारकिर्दीमध्ये प्रसिद्ध झाले.

भा९. [पृ.३६४] सॅफो (ख्रिस्तपूर्व सुमारे ७वे शतक) : ग्रीक कवयित्री.
कॅटलस (ख्रिस्तपूर्व सुमारे ८७-५४) : लॅटिन कवी.



१५. निष्कर्ष

सौंदर्यशास्त्रज्ञाचे कार्य काय, ही गोष्ट मला नीट समजली असेल तर त्याला कर्तव्य असते ते एखाद्या अतिभौतिकी स्वर्गातील तिथिहीन तथ्यांशी नसून ते त्याच्या स्वत:च्या स्थलकालाशी संबंधित असणाऱ्या तथ्यांशी असते. काहीही असले तरी हा ग्रंथ रचताना मला तरी निदान याच गोष्टींशी कर्तव्य आहे. आपल्या सांस्कृतिक जीवनात आपल्या अवतीभवती कलेची जी परिस्थिती विद्यमान आहे, तिच्यातून ज्या समस्या अगदी निकडीने दत्त म्हणून माझ्यासमोर उभ्या राहिल्या, त्यांची चर्चा मी केलेली आहे, तसेच त्यांचा उलगडा करण्याचा मी प्रयत्न केला आहे; याचे कारण म्हणजे प्राप्त परिस्थितीत (कला आणि संस्कृती या उभय गोष्टींसंबंधीच्या) या समस्यांची तड लावल्याशिवाय त्या परिस्थितीत सुधारणा होण्याची मला तरी आशा दिसत नाही. मागे सांगितल्याप्रमाणे आपल्या बागेची मशागत करणे हे आपलेच काम असते; पण बागांची एकूण परिस्थिती अशा विकोपाला पोचली आहे की रसायनशास्त्रज्ञ आणि अभियंते यांच्या तसेच अन्य विशेषज्ञांच्या साहाय्यावाचून तिथे लागवडच अशक्य होऊन बसलेली आहे. अधिक चांगला मोसम असता तर बागवानाने याच मंडळीकडे शत्रुत्वाच्या नजरेतून पाहिले असते.

तेव्हा माझा अंतिम प्रश्न असा : या ग्रंथात मांडलेला सिद्धान्त विद्यमान परिस्थितीशी कितपत निगडित आहे आणि भावी काळात कलावंत जो मार्ग चोखाळतील तो त्यामुळे कितीसा उजळेल?

मागील प्रकरणात आधीच मांडलेला मुद्दा विकसित करीत प्रारंभ करायचा तर तो पुढीलप्रमाणे करता येईल : कलेच्या स्वामित्वाधिकाराच्या संकल्पनेला आपण कायमची रजा दिली पाहिजे. अन्य क्षेत्रांमध्ये काहीही असले तरी या क्षेत्रामध्ये तरी स्वामित्व म्हणजे एक प्रकारे चोरीच होय. आपल्या कलावंतांच्या चरितार्थाप्रीत्यर्थ वाङ्मयचौर्यापासून त्याचे स्वामित्वाधिकाराच्या कायद्याद्वारे संरक्षण करण्याचा आपला प्रयत्न असतो (आणि कलावंतांना तशी गरज असते, हे अगदी निश्चित). परंतु या कायद्यांच्या लादणुकीमुळे उद्भवणारा व्यक्तिवाद हाच आमच्या कलावंतांच्या एकूण हलाखीला कारणीभूत होत असतो. जर का एखादा कलावंत आपल्या एकट्याच्या प्रयत्नांच्या बळावर केलेल्या नवशोधनाशिवाय ब्रसुद्धा काढीत नसेल, तर तो

वैचारिकदृष्ट्या दरिद्री राहावा, ही गोष्ट तर्कसंगतच ठरते. युरिपिडीझ, डांटे, मायकेल अँजेलो तसेच शेक्सपिअर वा बाख यांनी जसा मुक्तपणा दाखवला, तसे जर का कलावंत आपणास आवश्यक असणाऱ्या गोष्टी जिथे जिथे आढळतात, तिथून तिथून वेचू शकला, तर त्याची पाकशाला निरंतर समृद्ध राहील आणि त्याची पाकसिद्धीही रुचकर उतरेल.

ही बाब अगदी साधी आहे आणि तिच्यासाठी वकील आणि विधीमंडळाचे सदस्य यांच्यासारख्यांचे साहाय्य न मागता (आणि मागितले तरी ते व्यर्थ ठरण्याचीच भीती मला वाटते) कलावंत स्वत:चे कार्य स्वत:च पार पाडू शकतील. प्रत्येक कलावंताने पण करावा की मी स्वामित्वाधिकाराच्या कायद्याखाली दावा लावणार नाही आणि स्वत:वरही लावून घेणार नाही. येथे कलावंत या संज्ञेमध्ये मी जे लोक वैज्ञानिक वा व्यासंगपूर्ण विषयांवर लिहितात वा बोलतात त्यांचाही अंतर्भाव करतो. जो कोणी सदर कायद्याचा आश्रय घेईल, त्याला त्याच्या स्नेहीमंडळींनी वाळीत टाकावे, आपापल्या क्लबांतून त्याला राजीनामा द्यायला सांगावे आणि रास्त विचारसरणीच्या कलावंतांचा ज्या समाजावर प्रभाव असतो, असा समाज त्याच्याशी फटकून वागेल असे पाहावे. असे घडून आल्यास कायद्याला मृताक्षरांची कळा येण्यास आणि कलाक्षेत्रातील हा व्यक्तिवादाचा पाश भूतकाळात जमा होण्यास फार वर्षांचा कालावधी लागणार नाही.

अशा प्रकारे मिळविलेल्या स्वातंत्र्याचा आपण उपयोग करून घेतला नाही, तर त्याचे पुरेसे चीज झाले, असे ठरणार नाही. तेव्हा ज्यांनी परस्परांना समजावून घेतले आहे, अशा सर्व कलावंतांनी माणसांच्या प्रवृत्तीनुसार परस्परांच्या कलाकृतींचे वाङ्मयचौर्य अवश्य करावे. प्रत्येकाने आपल्या मित्रांच्या कल्पना खुशाल उचलाव्या आणि त्या सुधारण्याचा प्रयत्न करावा. जर का 'अ' ला 'ब'पेक्षा आपण अधिक चांगले कवी आहोत असे वाटत असेल, तर ते त्याने एखाद्या निबंधाद्वारे सूचित करण्याचे थांबवावे; 'ब'च्या कवितांचे त्याने पुनर्लेखन करावे आणि आपण सिद्ध केलेली त्यांची सुधारित आवृत्ती प्रसिद्ध करावी. जर का 'क्ष'ला 'य'च्या अकादमी-चित्राविषयी असमाधान असेल, तर त्याने त्याचे पुनर्रेखाटन करावे. मात्र 'पंच'मधील व्यंगचित्रमिषाने नव्हे, तर पुढील वर्षीच्या अकादमी स्पर्धेसाठी पूर्णाकृती चित्राचे रेखाटन करून. चित्र प्रदर्शित करणाऱ्या समितीच्या विनोदबुद्धीवर विश्वासून तिच्याकडून सदर चित्राची स्वीकृती होईलच, अशी शाश्वती, अर्थातच मी देणार नाही; परंतु जर मंडळी तसे करतील, तर लोकांना अधिक उच्च श्रेणीच्या अकादमी प्रदर्शनांचा लाभ होईल आणि यदाकदाचित आपल्या मित्राच्या कल्पनांत अधिक सुधारणा करणे जमले नाही तरीसुद्धा त्यांनी कमीतकमी त्याच्या कल्पना तरी उचलाव्या. आपल्या स्वत:च्या कलाकृतीत त्या चपखलपणे बसविण्याच्या प्रयत्नांद्वारे त्याचे भलेच होईल.

आणि मूळ धनकोलाही प्रसिद्धी मिळेल. ही सूचना विचित्र वाटली ना? ठीक आहे. ग्रीक नाटककारांप्रमाणे, विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालातील चित्रकाराप्रमाणे किंवा एलिझाबेथकालीन कवींप्रमाणे आधुनिक कलावंतांनी परस्परांशी वागावे, एवढेच मला सुचवायचे आहे. त्या जुन्या रानटी काळात निर्माण झालेल्या कलेपेक्षा अधिक चांगली कला स्वाभित्वाधिकाराच्या कायद्यामुळे विकसित होईल, असे कोणाला वाटत असल्यास त्याचे मतपरिवर्तन करण्याचा प्रयत्न मी करणार नाही.

पुढचा मुद्दा असा की, ज्यात कोणी एखादी व्यक्ती कलाकृतीच्या आकृतिबंधाची रूपरेषा कल्पिते, अन्य कोणी किंवा एखादा गट तो आकृतिबंध कार्यान्वित करतो, अशा तऱ्हेच्या प्रयोगक्षम कलांचा विचार करणे. रस्किनने (ज्याचे म्हणणे सदैव चुकीचे होते असे नाही) फार पूर्वीच आग्रहपूर्वक सांगितले आहे की, आकृतिबंधाची रूपरेषा कल्पिणारी व्यक्ती आणि ती कार्यान्वित करणारी मंडळी यांच्यामध्ये, विशेषत: वास्तुशिल्पाच्या क्षेत्रामधील उत्कृष्ट कलाकृतीच्या संबंधात सहयोगाची अपेक्षा आवर्जून केली जात असते. तेथील नातेसंबंध कार्यान्वित करणाऱ्या मंडळींच्या आज्ञेनुसार केवळ आज्ञापालन करायचे असा असत नाही. तो संबंध असा असतो की, आकृतिबंधाच्या जडणघडणीमध्येच त्या मंडळीचा सहभाग असावा लागतो. इंग्लिश वास्तुकलेच्या पुनरुज्जीवनाच्या प्रकल्पामध्ये रस्किन यशस्वी ठरला नाही, याचे कारण असे की त्याची स्वत:ची परिकल्पनाच मुळी धूसर होती आणि तिच्या संभाव्य पर्यवसानाचा विचार त्याला करता आलेला नव्हता; कालांतराने विल्यम मॉरिसने[भा१] तो अधिक उत्तम प्रकारे केला; परंतु त्याला आकलन झालेले परिकल्पनेचे स्वरूप म्हणजे तिच्या उपयोजनाचे होते; आणि ते काय होते ते पुढे मांडण्याचा मी प्रयत्न करणार आहे.

संक्षेपरूपाने सांगायचे तर या कलांच्या संदर्भात (येथे मी मुख्यत: संगीत आणि नाटक यांचा विचार करीत आहे) श्रीयुत बर्नार्ड शॉ यांनी विकसित केलेल्या रंगसूचना रद्दबातल म्हणून दूर सारायला हव्यात. अशा तऱ्हेच्या बांडगूळवजा सूचनांनी उदंड चिताडलेले एखादे नाटक आपल्या पाहण्यात आल्यास आपण आपले डोळे चोळीत पुढील प्रश्न विचारले पाहिजेत : 'हा काय प्रकार आहे? एखादी शालोपयोगी आवृत्ती वाटावी, असे भाष्य करून ठेवल्यावाचून आपल्या नाटकाचा हेतू आपल्या निर्मात्याला कळवू शकत नाही, असा कबुलीजबाब स्वमुखे घ्यावा लागावा इतका का तो नालायक लेखक आहे? अथवा अशा प्रकारची महाविचित्र पुराणी बाडे लिहून ठेवली गेली, त्या काळात निर्माते आणि अभिनेते इतके का मूर्ख होते की, असा शब्दबंबाळ घोळ घालून सांगितल्याखेरीज नाटक नेटक्या रीतीने कसे सादर करावे, हे त्यांना कळत नव्हते? आपण किती चलाख आहोत, हे दाखवून देण्याची लेखकाची चिंता ध्यानात घेतल्यास पहिला पर्यायच प्राय: अधिक संभाव्य वाटतो. मात्र अशा रीतीने निवडानिवड

करीत बसण्याची आपल्याला खरोखरच गरज नाही. याचा दोष मुख्यत: लेखकाकडे असो वा नाटकमंडळीकडे असो, अशा प्रकारची बाडे (आपल्या परीने त्यातले संवाद कितीही चतुराईचे असले तरी) जेव्हा इंग्रजी नाट्यकला अगदी निम्नतम श्रेणीला पोचलेली होती, अशा काळातच लिहिले गेले असले पाहिजे, हे आपण जाणू शकतो.'

सर्वसाधारण प्रवृत्ती दर्शविण्यासाठीच मी केवळ शॉ यांचे उदाहरण घेतले. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादात बहुतेक नाटकांमधून थेट हीच प्रवृत्ती दिसून येते आणि संगीतात तर धडधडीत हेच दिसून येते. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादातील सांगीतिक स्वरलिपिबद्ध संगीतरचनांची तुलना अठराव्या शतकातील स्वरलिपिबद्ध संगीतरचनांशी करून पाहा. म्हणजे अभिव्यक्ती-चिन्हांच्या शिडकाव्यांनी ती कशी चिताडून गेलेली आहे, ते आढळून येईल. चाल लावणाऱ्या कोणाही संगीतकाराला गीतरचनेचा अर्थबोध होऊ नये, अशा अतिदुर्बोध पद्धतीने आत्माभिव्यक्ती करायला हवी असे तो गीतकार एक तर धरून चालत असावा, अथवा चाल लावणारे संगीतकार तरी अप्रबुद्ध असावेत. नाटकाच्या पुस्तकातील प्रत्येक रंगसूचना किंवा स्वरलिपिबद्ध संगीतरचनेतील हरेक अभिव्यक्ती-चिन्ह म्हणजे लेखकाच्या वा सादरकर्त्याच्या अक्षमतेचे निदर्शक असते, असे माझे म्हणणे नाही. त्यांतल्या काही रंगसूचना आवश्यक असतात, असे मीसुद्धा आवर्जून सांगेन. परंतु अशा सूचनांचा पसारा मांडून आपल्या संहितेला परिपूर्णता आणण्याचा प्रयत्न करणे, यातून सादरकर्त्यावरील लेखकाचा अविश्वासच व्यक्त होतो.[१] पूर्वीप्रमाणे या कलांची पुन्हा भरभराट व्हावी, असे वाटत असेल तर काहीही करून अशा गोष्टींना कायमचा फाटा दिला पाहिजे, असे मी ठामपणे सांगेन. हे अर्थातच एका फटक्यात घडणे शक्य नाही. आपल्याला कोणत्या प्रकारचे फलित साधायचे आहे यावर आपण आपली नजर स्थिर केली आणि त्या दिशेने जाणूनबुजून प्रयत्न केले, तरच हे कदाचित साधू शकेल.

प्रत्येक सादरकर्ता हा अनिवार्यपणेच सहलेखक असतो आणि आशय विकसित करीत असतो, या वस्तुस्थितीला आपण सरळ तोंड दिले पाहिजे. आपल्या सादरकर्त्यांचा आपले सल्लागार म्हणून खुषीने स्वीकार करतील असे लेखक आपल्यामध्ये निर्माण व्हायला हवेत; तालमी चालू असता रंगमंचावर किंवा संगीत जलशाच्या सभागृहात पुनर्लेखन करणारे व निर्माते आणि नटसंच, निर्देशक आणि वृंदवादक हे प्रयोगाला आकार देत असता आपली संहिता लवचीक ठेवून सहकार्य करणारे असे लेखक हवेत. आपली संहिता ही रंगसूचनांशिवाय आणि अभिव्यक्ती-चिन्हांशिवाय कळू शकेल, अशा तऱ्हेने तिला अंतिमरूप प्राप्त व्हायला हवे. प्रस्तुती करणाऱ्या कार्याचा चांगला समज असणारे असे लेखक हवेत आणि सादरकर्ते (निर्माते आणि निर्देशक एवढेच नव्हे, तर नटसंचापैकी अगदी गौण पात्र व वृंदवादक यांचाही

ज्यांमध्ये अंतर्भाव होतो) लेखनकर्तृत्वाच्या प्रश्नांत सुजाणपणे आणि प्रशिक्षितपणे रस घेतील व परिणामी आपल्या लेखकाच्या विश्वासास पात्र ठरून सहभागीदार या नात्याने एकंदर योगदानात स्वत:चे मत मांडण्याचा अधिकार प्रस्थापित करतील. विशिष्ट लेखक आणि सादरकर्त्यांचे विशिष्ट संच यांच्यामध्ये कमीअधिक प्रमाणात कायम स्वरूपाचे संबंध प्रस्थापित झाल्यानेच ही दोन्ही उद्दिष्टे उत्तम रीतीने फलद्रूप होतील. या तऱ्हेच्या काही थोड्या सहभागीदाऱ्या या पूर्वीच रंगभूमीवर अस्तित्वात आलेल्या आहेत आणि जुन्या पडत्या काळात (आणि दुर्दैवाने तो काळ संपलेला नाही) उभयपक्षी जे कार्य साधले नसते, कारण त्या काळी नाटकसुद्धा या व्यवस्थापकाकडून त्या व्यवस्थापकाकडे टल्ले खात खात बहुधा शेवटी पैसे चारून स्वीकारले जाई, अशा त्या पडत्या काळात उभयपक्षी जे साधता आले नसते, अशा नाट्यक्षेत्रातील भरीव कार्यकर्तृत्वाचे आश्वासन त्यामुळे मिळत आहे. पण सहभागाच्या योगाने ज्या नाटकाची वा सांगीतिक रचनेची निर्मिती होईल, त्यामध्ये काही बाबतींत या नवीन पद्धतीचे कलारूप दिसायला हवे आणि म्हणून त्याचा स्वीकार आणि मागणी करणारा तयार श्रोतृवर्ग आपल्याजवळ असायला हवा. रंगमंचीय वा वाद्यवृंदात्म यंत्रांच्याद्वारे पुरवठा होणाऱ्या तयार मालाला जी चकाकी असते तिची मागणी या श्रोतृवर्गाने करता कामा नये. जर स्वत: नाटकमंडळीने किंवा वाद्यवृंदाने एखाद्या प्रयोगात सहकार्याने काही रचना करून ती सादर केली, तर तशा प्रकारच्या प्रयोगातील अधिक ठळक आणि आस्वाद घेण्याची क्षमता श्रोतृवर्गाने दाखविली पाहिजे. ढेरपोट्या श्रीमंत श्रोतृवर्गासाठी भोजनोत्तर सादर होणारे वेस्ट एंड रंगमंचावरील नाटकांचे ठरीव प्रयोग वा सिंफनीच्या सादरीकरणाचे सामान्य दर्जाचे कार्यक्रम यांच्याइतकी रंजनपरता या प्रयोगाला कधीही असणार नाही. त्याचे आवाहन असेल असा श्रोतृवर्ग केवळ मनोविनोदनाच्या नव्हे, तर कलेच्या शोधामध्ये असणार असेल.

येथे सुधारणेची गरज असणाऱ्या तिसऱ्या मुद्द्यावर येऊन मी ठेपतो : हा मुद्दा म्हणजे कलावंत किंवा नेमके सांगायचे तर कलावंत व निर्मात्यांचा सहभागीदार संच आणि श्रोतृवर्ग या उभयांतील संबंधाविषयीचा होय. प्रस्तुतीकरण होणाऱ्या कलांचा विचार प्रथम करायचा तर तेथे ज्याला कलानिर्मितीच्या कार्यात आपण सहभागीदार आहोत असे स्वत:ला भावले पाहिजे (नुसते स्वत:ला भावले पाहिजे, इतकेच नव्हे, तर त्याने प्रत्यक्षात आणि परिणामत: तसे बनले पाहिजे.) सध्या इंग्लंडमध्ये रुपर्ट डून आणि त्याचा ग्रूप थिएटरमधील सहकारीवर्ग[भा२] यांनी तत्त्व म्हणून या गोष्टीला मान्यता दिलेली आहे; परंतु केवळ तत्त्व म्हणून दिलेली ही मान्यता पुरेशा नाही; हे तत्त्व तपशिलात कसे उतरायचे हा कठीण प्रश्न आहे. डून हा आपल्या श्रोतवृर्गाला तुम्ही नुसते श्रोते नाहीत तर सहभागीदार आहात असे आश्वासन देतो आणि त्यानुसार

त्यांनी वर्तन ठेवावे असेही सांगतो. परंतु आपणाकडून कसली अपेक्षा आहे, या बाबतीत श्रोतृवर्गाचा थोडाफार गोंधळ उडणे सहज शक्य आहे. मोजकाच पण कमी-अधिक प्रमाणात कायम स्वरूपाचा श्रोतृवर्ग निर्माण करण्याची नितांत आवश्यकता आहे; तो श्रोतृवर्ग नाटकांचा संच तयार असणाऱ्या रंगभूमीच्या श्रोतृवर्गासारखा किंवा वर्गणीदार होऊन कार्यक्रमांची मालिका पाहायला येणाऱ्या श्रोतृवर्गासारखा असून चालणार नाही (कारण एखाद्या विशिष्ट उपहारगृहाला भोजनार्थ वरचेवर भेट देणे वेगळे आणि स्वयंपाकघरात अगत्याने स्वागत होणे हे त्याहून कितीतरी वेगळे), तर त्याचे स्वरूप नाटकाचा वा संगीताचा कार्यक्रम सादर करणाऱ्या क्लबसारखे असले पाहिजे. अशा क्लबच्या श्रोतृवर्गाला नुसत्या सादर होणाऱ्या कार्यक्रमांना हजर राहण्याची सवय नसते, तर तो तालमींनासुद्धा हजर असतो; लेखक आणि सादरकर्ते यांच्याशी मैत्री जोडतो; ते सारे मिळून एक गट करून जी उद्दिष्टे किंवा प्रकल्प यांमध्ये गुंतलेले असतात, त्यांची माहिती त्या श्रोतृवर्गाला आपल्या क्लबच्या यशापयशात आपल्यापुरती काहीएक जबाबदारी आहे, असे वाटणारा तो श्रोतृवर्ग असतो. जेव्हा हे सारे पक्ष आपापली विशिष्ट कला हा एक मनोरंजनाचा प्रकार आहे ही कल्पना कायमची बाजूला सारून तिच्याकडे गंभीर व्यवसाय म्हणून, एक अस्सल कला म्हणून पाहतील, तेव्हाच हे साध्य होईल, हे उघड आहे.

प्रकाशित होणाऱ्या कलांबद्दल (विशेषत: चित्रकला आणि नाटकेतर लेखन) तत्त्व तेच असते, मात्र परिस्थिती अधिक कठीण असते. पुस्तके आणि चित्रे यांचा अनुक्रमे मुद्रणे आणि सार्वजनिक प्रदर्शने यांद्वारे जो स्वैर प्रसार होत असतो, त्यामुळे निर्माण होणारा त्याचा श्रोतृवर्ग असा निराकार आणि अनामिक असतो की त्याच्या सहभागात्मक कार्याचा लाभ उठविणे अशक्य असते. अशा निराकार मानवी खकाण्यातून एखादा चित्रकार किंवा लेखक आपल्या स्वत:चा एक स्थिर वाचकवर्ग खरोखर निर्माण करू शकेल; पण त्याने आधीच स्वत:चा असा खास ठसा उमटविलेला असल्यासच केवळ हे शक्य होईल. परिणामी, ज्या काळात त्याची कलात्मक सामर्थ्ये अपरिपक्व असतात आणि त्याला साहाय्याची गरज असते, नेमका त्याच वेळी हा वाचकवर्ग त्याला साहाय्यभूत होत नसतो. विद्वत्ताप्रचुर विषयांवर लेखन करणारा विशेषज्ञ लेखक त्या मानाने अधिक सुस्थितीत असतो. ज्याला उद्देशून तो लिहीत असतो व ज्याच्याकडून त्याला प्रतिसाद मिळत असतो, तो त्याचा सहभागीदार वाचकवर्ग आधीपासून त्या विशेषज्ञांचाच बनलेला असतो आणि अशा मोजक्या विशेषज्ञांसाठी ज्याने लिहिलेले असेल, त्याला आपल्या कार्याला प्रतिसाद कसा साहाय्यभूत होतो, तसेच आपल्याविषयी वाचकवर्गाच्या काय अपेक्षा आहेत आणि आपल्याविषयीच्या त्याच्या काय कल्पना आहेत, हे माहीत असल्यामुळे त्याला किती

आत्मविश्वास प्राप्त होतो, हे अशा प्रकारचे लेखन करणाऱ्या व्यक्तीलाच जाणता येईल. परंतु अविशेषज्ञ लेखक आणि चित्रकार हे आज अशा परिस्थितीत आहेत की, त्यांचा वाचकवर्ग वा प्रेक्षक त्यांच्या दृष्टीने बहुश: निरुपयोगीच ठरत आहे. अर्थात याचे दुष्परिणाम उघडच असतात. अशा मंडळींना एक तर बाजारूपणा किंवा वांझोटा विक्षिप्तपणा यांपैकी कोणत्यातरी पर्यायाचा स्वीकार करण्यावाचून गत्यंतर राहत नाही. समीक्षक किंवा परीक्षणकार तसेच साहित्य आणि कला यांना वाहिलेल्या विद्वत्पत्रिका यांच्या द्वारे त्या दुष्परिणामांची तीव्रता कमी करता येते. लेखक किंवा चित्रकार याच्या गरजा पूर्ण करणारा त्याचा वाचक/प्रेक्षकवर्ग यांच्यामध्ये संपर्क प्रस्थापित करण्याचे त्यांचे कार्य वस्तुत: असावयास हवे. पण हे आपले कार्य आहे आणि असावयास हवे, हे खुद्द त्यांनी क्वचितच ओळखलेले दिसून येते. एक तर अशा विद्वत्पत्रिका काहीच करीत नाहीत. किंबहुना लाभाहून हानीच करतात; या तथ्याची आता चांगलीच कुप्रसिद्धी झालेली आहे. त्यामधून आपल्या प्रकाशनांवर जी परीक्षणे येत असतात, त्यांविषयी प्रकाशकांची आस्था दिवसेंदिवस मावळत चाललेली आहे आणि त्यांच्यामुळे आपल्या विक्रीत कसलाही फरक पडत नाही, अशा निर्णयाप्रत ते येऊन पोहोचले आहेत.

या परिस्थितीत जर फेर पडला नाही, तर कलाप्रकार म्हणून चित्रकला आणि नाटकेतर साहित्याचे अस्तित्वच स्थगित होण्याची खरीखुरी भीती उत्पन्न झाली आहे. मनोरंजनाचे विविध प्रकार, जाहिराती, शिक्षण किंवा प्रचार या माध्यमांनी अंशत: तर जेथे श्रोतृवर्गाशी साक्षात संपर्क साधता येतो अशा नाटक वा शिल्प या माध्यमांनी अंशत:, त्या कलाप्रकारांचे शोषण चालविलेले आहे. खरे सांगायचे तर अशी प्रक्रिया मागेच सुरू झालेली आहे. एकेकाळी महत्त्वाचा म्हणून मानला जाणारा कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार अर्धशिक्षित वाचकांच्या रंजनाव्यतिरिक्त समूळ नष्टच होत आहे. लाकडी घोडा मांडून रेखाटले जाणारे चित्र आजही रेखाटले जाते; पण हे केवळ प्रदर्शनात मांडण्याच्या उद्देशाने विकले जात नाही. १८९० सालच्या सुमारास टांगत्या भित्तिचित्रांनी गजबजलेले दिवाणखाने ज्यांच्या स्मरणात असतील, त्यांना हे कळून चुकेल की आजचे चित्रकार हे अस्तित्व संपुष्टात आलेल्या बाजारपेठेला माल पुरविण्यासाठीच जणू काम करीत आहेत आणि अशा प्रकारे काम करीत राहणे फार दिवस जमण्यासारखे नाही.

या दोन कलांचा कला या नात्याने लोप होण्याची जी धास्ती निर्माण झालेली आहे, तिच्यापासून त्यांना वाचविणे हे त्या कलांचा श्रोतृवर्गाशी पुन्हा संपर्क प्रस्थापित करण्यावर अवलंबून आहे. हा आवश्यक असणारा संपर्क अशा सहभागाचा असायला हवा की ज्यामध्ये प्रत्यक्ष सर्जनप्रक्रियेत खऱ्या अर्थाने, त्याचा श्रोतृवर्ग सहभागीदार

ठरेल. म्हणून विक्रयकौशल्यात कोणत्यातरी प्रकारची सुधारणा घडवून आणल्याने तो साधण्याजोगा नाही;[२] कारण जनतेपर्यंत पोहोचायच्या आधीच कलाकृतींना परिपूर्णत्व प्राप्त झालेले असते, आणि श्रोतृवर्गाला जाणून घेण्यापुरतेच त्याचे कार्य सीमित असते, हे त्यामध्ये गृहीत धरले जाईल.

साहित्याच्या बाबतीत अशा प्रकारचा संपर्क प्रस्थापित करण्याचा एकमेव मार्ग मला जो दिसतो, तो हा की 'शुद्ध साहित्य' किंवा ज्या साहित्याची रसवत्ता विषयवस्तूत साठवलेली नसते, तर केवळ 'तांत्रिक' गुणवत्तेत साठविलेली असते, या साहित्यविषयक संकल्पनेचा त्याग लेखकांनी करायला हवा आणि लोकांना वाचनीय वाटतील अशा विषयांवर लेखन करायला हवे. खऱ्या कलेकडे पाठ फिरवायची आणि रंजन वा यातुविद्या यांचा स्वीकार करायचा, असा याचा अर्थ नाही. कारण ज्या विषयांबद्दल मी विचार करीत आहे, ते विषय त्यांच्या भावनाजागृतीच्या सामर्थ्यासाठी निवडलेले नाहीत; मग ते केवळ वाचनातच भावनांचे विसर्जन करणारे असोत, किंवा प्रत्यक्ष जीवनव्यवहाराद्वारे विसर्जन करणारे असोत, ज्या विषयासंबंधी लोकांच्या ठायी आधीच भावना वसत असतात व त्या काहीशा दुर्बोध आणि गोंधळात टाकणाऱ्या असतात, अशा विषयांच्या वाचनाद्वारे सदर भावनांची जाणिवेच्या स्तरावर जागृती व्हावी तसेच त्यांची कल्पनात्मक पातळीवर जाणीव व्हावी, हीच इच्छा वाचकांची असते, असेच ते विषय असतात.

या कारणासाठी (हे कारणसुद्धा रंजन व यातुविद्या यांपासून असे साहित्य वेगळे असते, असे स्पष्ट दाखवून देईल) लेखकाने विषयाची 'निवड' कशी करावी, असा हा फारसा प्रश्न नसून विषयाने लेखकाला निवड करण्यास अवसर देणे हा तेथे प्रश्न असतो. आपल्या सभोवतालच्या लोकांना एखाद्या विषयात रस वाटत असेल तर लेखकानेही त्यात उत्स्फूर्तपणे सहभागी होण्याचा आणि त्या रसानुसार ज्यावर लेखन-विषयाचे निर्धारण करायचे, असा हा प्रश्न आहे, असा माझा अभिप्राय आहे. असे केल्याने त्याने आपल्या अगदी प्रारंभिक निर्मितीपासून लोकांना सहभागीदार म्हणून सामील करून घेतले असे ठरेल आणि अशा प्रकारे सहभागीदार म्हणून सामील करून घेतलेले लोक अनिवार्यपणेच त्याचा वाचकवर्ग बनेल. काही लेखकांना असे वाटले की यामुळे आपली कलात्मक श्रेणी खालच्या पातळीवर येईल. पण त्यांना तसे वाटते याचे कारण त्यांची कलात्मक श्रेणी व्याजसौंदर्यात्मक सिद्धान्तात गुंतून गेलेली असते. कला म्हणजे काही केवळ चिंतन नसते, ती एक (साकारणारी) कृती असते. ती जर का केवळ चिंतन असती, तर स्वतःला भोवतालच्या विश्वाचा केवळ एक प्रेक्षक मानून व पाहिले त्याचे चित्रण वा वर्णन करून कलावंताला आपल्या कलेचा व्यवसाय चालविता आला असता. पण भावनाभिव्यक्ती आणि तीसुद्धा लोकांना उद्देशून केलेली

भावनाभिव्यक्ती असल्याने कलावंताला लोकांच्या भावनांमध्ये सहभागी व्हावे लागते आणि म्हणून त्या भावना ज्या क्रियांशी निगडित असतात, त्यांच्यातही सहभागी व्हावे लागते. महत्त्वाच्या विषयवस्तूविना महत्त्वाचे साहित्य लिहिले जात नसते,[३] याची जाणीव आजकालच्या लेखकांना होण्यास प्रारंभ झालेला आहे. यापुढे जे लिहिले जाणार आहे ते साहित्य समृद्ध असेल अशी आशा आहे, ती या जाणिवेच्या पोटीच होय. कारण विषयवस्तू हा मुद्दा असा आहे की तेथे वाचकवर्गाच्या सहभागामुळे लेखकाच्या कृतीला खतपाणी मिळून ती संपन्न बनणे शक्य असते.

चित्रकलेच्या बाबतीत विकासाची हीच दिशा खुली असते, परंतु तिचा पुरेपुर लाभ उठविण्याचा संभव मात्र कमी असतो. मी हे मुख्यत: इंग्रजी वाचकवर्गासाठी आणि इंग्लंडमधील परिस्थितीसंबंधी लिहीत आहे आणि इंग्रजी साहित्याच्या तुलनेने इंग्रजी चित्रकला ही परंपरेच्या दृष्टीने कमी जोमदार आणि राष्ट्राच्या जीवनात मूळ धरण्याच्या दृष्टीने कमी सुरक्षित आहे. एकोणिसाव्या शतकातील कलाक्षेत्रात चित्रकलेसंबंधी व्यक्तिनिष्ठ सडके 'वाद' जोरात होते, त्या प्रकारच्या खुळचट अतिरेकी विचारसरणीच्या वादांच्या दलदलीतून आपण नुकतेच कुठे बाहेर पडायला प्रारंभ केलेला आहे. जी प्रवृत्ती आजकालच्या इंग्रजी लेखनात दिसून येते, तशी आजकालच्या इंग्रजी चित्रकलेत मुळीच दिसून येत नाही : ती प्रवृत्ती म्हणजे आपल्या प्रेक्षक/श्रोतृवर्गाच्या सहभागक्षमतेचा उपयोग करून घ्यायचा. निदान त्यांच्यापैकी फार मोठ्या आणि महत्त्वाच्या वर्गाला जे विषय चित्रित झालेले पाहण्याची इच्छा असते, त्यांचे चित्रण करण्याची प्रवृत्ती तेथे दिसत नाही.

तरीसुद्धा अलीकडच्या काही वर्षांत या देशातील चित्रकलेच्या क्षेत्रात बरीच सुधारणा झालेली आहे. १९३७ साली रॉयल अकादमीच्या विद्यमाने जे प्रदर्शन भरले होते, त्यात क्षमतेच्या दृष्टीने जी पातळी बहुसंख्य प्रदर्शकांच्या बाबतीत दिसून आली, तिची कल्पनासुद्धा दहा वर्षांपूर्वी कोणाच्या मनात आली नसती. इंग्रजी चित्रकलेच्या क्षेत्रात असे काहीतरी नक्कीच घडत आहे की जे साहित्यक्षेत्रातील घडामोडींपेक्षा तुलनेने गौण ठरणार नाही. या कलांपैकी प्रत्येक कलेने रंजनपर मूल्यासाठी अप्रबुद्ध श्रीमंतांवर अवलंबून राहण्याचे आता थांबविले आहे आणि पर्याय म्हणून पगारदारवर्ग, बेकारी भत्त्यावर जगणारे लोक या श्रोतृवर्गासाठी करमणुकीचे मूल्य किंवा यातुविद्येचे मूल्य उद्दिष्ट म्हणून स्वत:समोर ठेवलेले नाही; तर अस्सल कलेतील पात्रतेचेच ध्येय त्यांनी बाळगलेले आहे. या कलात्मक पात्रतेच्या ध्येयानुसार एकोणिसाव्या शतकातील कलावंताचे प्रयोजन म्हणजे आत्माविष्कार या व्यक्तिवादी पंथाच्या बाहेरची वाट बंद करून टाकणाऱ्या तत्त्वाच्या मार्गाने मागे मागे जायचे की स्वत:च्या व्यक्तिवादी भ्रामक समजुती दूर सारून आणि स्वत:च्या श्रोतृवर्गाचा प्रवक्ता बनून नवा मार्ग चोखाळीत

पुढे पुढे जायचे, या दोन पर्यायांपैकी कोणता स्वीकारायचा, हा येथे प्रश्न आहे.

साहित्यक्षेत्रातील महत्त्वाच्या व्यक्तींनी आपापली निवड केलेलीच आहे आणि ती योग्यच आहे याचे श्रेय मुख्यत: एका कविश्रेष्ठाला आहे. त्याने हरेक माणसाला आस्था वाटावी असा संस्कृतीच्या सडकेपणाचा विषय आपल्या प्रदीर्घ काव्यमालिकेसाठी निवडून इतरांपुढे एक आदर्श उदाहरणच ठेवले आहे. एखाद-दोन किरकोळ रचना सोडल्यास 'शुद्ध साहित्य' अशा स्वरूपाची एकही ओळ एलियट यांनी प्रसिद्ध केलेली नाही. सिंहावलोकन केल्यास असे आढळेल की त्यांची सुरुवातीची रचना म्हणजे *द वेस्ट लँड* या काव्याच्या निमित्ताने सिद्ध झालेली एक शब्दचित्रांची आणि अध्ययनांची क्रममालिकाच आहे.[४] *प्रूफ्रॉक*मधील प्रारंभीची व्याजोक्ती (Irony) म्हणजे आपण एक अगदी छोटे कवी असून इतरांच्या भावनांकडे भ्रमनिरास झाल्याच्या चष्म्यातून पाहण्याची लटकी बतावणी आहे.

पुढील *जेरोन्शन*मध्ये तीव्रतेची धार खोल खोल वाढत जाते व स्वीनी गटातील कवितांत रानटीपणा अधिकाधिक गडद होत जातो, असा त्याने 'स्व'चा शोध घेतला (तो 'स्व' बहिर्मुख दृष्टीने पहिल्यास परकोटीचा उच्चभ्रू, जणू दुसरा हेन्री जेम्झ[भा३] —साहित्यात बुडून गेलेला आणि लोकहितदक्षतेविषयी अजाण—एका गृहस्थाने त्याला 'अजाण' हे विशेषण लावलेले होते. पण त्या गृहस्थाने त्याबाबत अधिक जाण दाखवायला हवी होती.) आणि मग 'अरे ही तर साक्षात नरकपुरीच' हा मार्लोच्या मेफिस्टॉफिलिसचा जबरदस्त आक्रोश[भा४] अंशाअंशाने त्याच्या मुखावाटे साकार होत जातो.

*दि वेस्ट लँड*मध्ये[भा५] चित्रित झालेला आपल्या संस्कृतीचा सडकेपणा हा काही हिंसकपणा आणि दुष्कृत्ये यांसारखी गोष्ट नाही. उपनगरातील हिरव्या वृक्षाच्या बांडगुळी वाढीप्रमाणे दुष्टांची चलती आणि सुष्टांची छळवणूक यांचा प्रस्तुतीकरणाचे ते प्रदर्शन नाही. लोभ, वासना यांसारख्या क्षुद्रतर पातकांचाही तेथे विजय दाखविलेला नाही. बुडालेल्या फिनीशियन नाविकाला नफ्यातोट्याचा विसर पडलेला आहे. फिलोमेलवर रानटी राजाने केलेला बलात्कार म्हणजे एक खोदीव चित्र, काळाचा कोरडा शुष्क खुंट आहे. वर्तमानामध्ये दगडाधोंड्याची रास, मृत झाडझाडोरा, खडक यांशिवाय काहीही नाही. या विरोधाने वर्तमानाची स्मृती जागी व्हावी म्हणून त्या गोष्टी आहेत आणि या नग्न मृत भूमीतूनच एप्रिल महिन्यात लिलीचे अंकुर डोकावू लागतात; पण मानवाच्या मृत हृदयातून नवजीवनाचा कोंब फुटत नाही, हाच तो विरोध असतो. त्यात कोणत्याही खाजगी भावनांची अभिव्यक्ती करण्याचा प्रश्न नाही. रंगवायचे आहे ते चित्र कोणत्याही एखाद्या व्यक्तीचे नाही किंवा एखाद्या व्यक्तीच्या सावलीचेही नाही; मग ती सावली उष:कालीन वा सायंकालीन सूर्यामुळे व्याज-इतिहासामध्ये कितीही

लांब होऊन पोहोचलेली असो. या समग्र मानवी विश्वाचे आणि खुद्द सावल्यांचे हे चित्र म्हणजे थंडीच्या मोसमात पसरलेल्या धुक्यातून लंडन ब्रिजवरून वाहत जाणाऱ्या लिंबलोकाचे[भा६] चित्र आहे. त्यात गुंतलेले लोक असे असतात की ते जिवंत माणसासारखे कधीच जगलेले नसल्याने देवाप्रमाणेच त्याच्या शत्रूंनाही तितकेच तिरस्करणीय वाटतात.

चित्र उलगडत आहे. एक श्रीमंत स्वत: ऐदी माणूस तितकीच त्याची बाईही ऐदी, सभोवती ऐषारामाच्या तसेच शिक्षणाच्या सर्व प्रकारच्या उपकरणांची समृद्धी. त्यांच्या हृदयामध्ये काहीच नाही – वासनाही नाही. गलितगात्र स्नायू आणि कंटाळवाणी उबग याखेरीज काही नाही. मग रात्री सार्वजनिक भोजनगृहात, दरिद्री लोकसुद्धा तितकेच रित्या हृदयाचे. वृथा आरोप-प्रत्यारोप, वेळ हौसमौजेत घालवण्यासाठी केलेला विफल आसतुटेपणा, वांझ गर्भाशय आणि कोमेजून गेलेले निष्फळ यौवन, 'जलदी करा, वेळ झाली' अशी एखाद्या विरामचिन्हासारखी थांबायची सूचना देणारा चर्पटपंजरीसारखा अनोखा भयानक आवाज, या साऱ्या गोष्टींचा अंत घडवणारी काळवेळ, काळवेळाचे पंख लावलेला रथ, सुंदर आणि विश्रब्ध थडग्याचे स्थळ, वेड्या ऑफिलियाने 'गुडनाईट'म्हणून घेतलेला निरोप आणि तिची प्रतीक्षा करणारी नदी, आणि पुढे नदीचा प्रत्यक्ष प्रवाह नि तिच्याभोवती आळसावलेल्या ग्रीष्म ऋतूतील प्रियाराधनाच्या स्मृती, वासनाहीन कोरड्या फुसलावण्या, उपेक्षाबुद्धीने स्वागत करणारा मिथ्याहंकारी प्रियकर, कसलीही अपेक्षा न बाळगण्याच्या अवस्थेमध्ये वाढलेली प्रेयसी, व याच्या विरोधात ख्रिस्तोफर रेन याने एलिझाबेथकालीन वैभवाच्या देखाव्यातून रेखाटलेल्या रम्य स्मृती, आणि ज्याची वासना सच्ची म्हणून सत्पात्री संघर्ष करणारी होती असा सेंट ऑगस्टाइन.[भा७]

पुरे झाला तपशील. परिपोषक भावनांच्या प्रवाही जलाने सारे मानवी क्रियाकलाप तरारून यावेत असा जेथे मुळात असणारा जलाशय पार सुकून गेलेला आहे, अशा विश्वाचे चित्रण या काव्यात केलेले आहे. शहाण्या समंजसपणाला पराभूत करीत, मानवी व्यक्तिमूल्यांना विनाशाप्रत नेत आणि मानवाच्या छोट्या छोट्या नौकांना वादळाचे तडाखे हाणून छिन्नविछिन्न करीत, ज्या वासना एके काळी जोरदारपणे सुसाट धावत होत्या, त्या आक्रसून आक्रसून शून्यवत होतात. कोणी कोणाला देत नाही; सहानुभूती पोटी कोणी स्वत:ची बाजी लावीत नाही; नियंत्रण ठेवावे असे कोणापाशी काही उरलेले नाही. हवाबंद स्वार्थीपणाच्या शांततेत आपण स्वत:तच स्वत:चे बंदी होऊन गेलो आहोत. आता आपल्यापाशी शिल्लक राहिलेली भावना आहे ती भयाची : खुद्द भावनेचेच भय; तीत बुडून जाण्याचे भय, चिमूटभूर धुळीचे भय.

हे काव्य सुतराम रंजनपर नाही, किंवा त्याचा यातुविद्येसारखाही परिणाम होत नाही.

एखादी उपहासिका असेल तर पाहणाऱ्या किंवा दुष्कृत्यांनी भरलेल्या रंजक वर्णनांची अपेक्षा करणाऱ्या वाचकाचा ती अपेक्षाभंग करते, त्याचप्रमाणे तिच्यात काही प्रचार किंवा 'उठा आणि काहीतरी करा' अशा स्वरूपाच्या प्रोत्साहक चेतावणीची अपेक्षा करणाऱ्याच्या पदरीही निराशाच येते. कसलेही शेरे-ताशेरे किंवा योजना-प्रस्ताव तीत मुळीच नसल्याने उभयपक्षी ती त्रासदायकच ठरावी. काव्य म्हणजे हळुवार करमणूक या संकल्पनेवर वाढलेल्या हौशी साहित्यसेवकांना ही कविता म्हणजे धडधडीत अपमानास्पद चीज वाटेल; काव्य म्हणजे राजकीय सद्गुणांना उत्तेजित करणारी गोष्ट असे मानणाऱ्या नव्या किपलिंग पंथीय कच्च्याबच्च्यांना ती अधिकच निकृष्ट वाटेल; कारण कोणी कोणाला वा कशाला दोष द्यायला नको, अशा दुर्दशेचे ती चित्रण करते. भांडवलवाल्यांना गोळ्या घालून वा समाजरचना नष्ट करून ही दु:स्थिती सुधारण्याजोगी नाही. संस्कृती पोखरून खाणारा हा रोग आहे, तेव्हा त्याच्यावर राजकीय उपाययोजना करणे म्हणजे कर्करोगावर पोटीस बांधण्यासारखेच उपयुक्त ठरणारे आहे.

ज्या वाचकांना रंजन किंवा यातुविद्या नको असते, तर काव्य हवे असते आणि या उभय पर्यायांपैकी कोणताही नसताना काव्य हे काय होऊ शकते, हे जाणून घ्यायचे असेल तर *द वेस्ट लँड* हे काव्य म्हणजे एक चोख उत्तर आहे. आपणास रंजनमूल्य आणि यातुविद्यात्मक मूल्य या दोहोंवर पाणी सोडावयाचे असेल आणि आपल्या श्रोतृवर्गामधूनच विषयवस्तू प्राप्त करून घ्यायची असेल, तर या काव्यावर चिंतन करून कलेच्या ठायी आणखी जे एक वैशिष्ट्य असावे लागते, तेही हेरणे आपणास शक्य होईल. ते क्रांतिदर्शी असायला हवे. पुढे काय घडणार आहे, हे वर्तविण्याच्या दृष्टीने कलावंताने क्रांतदर्शित्व दाखवायचे नसते, तर आपल्या श्रोतृवर्गाच्या नाराजीचा धोका पत्करूनही त्यांचे हृद्गत उघड करावयाचे, या अर्थाने कलावंत क्रांतदर्शी असतो. कलावंत या नात्याने त्याचे कार्य सरळ सरळ बोलून दाखविणे, हृदय उघडे करणे, पण कलेचा व्यक्तिवादी सिद्धान्त आपणास ज्या प्रकारे विचार करायला सांगतो, त्याप्रमाणे स्वत:चे हृदय उघड करणे हे त्याचे कार्य नसते. समाजाचा प्रवक्ता या नात्याने त्याला जे हृद्गत उघड करावयाचे असते, ते समाजाचे असते. कोणत्याही समाजाला आपले हृद्गत संपूर्णपणे जाणता येत नसते, म्हणून तर समाजाला त्याची गरज असते. ज्या एका विषयाचे अज्ञान म्हणजे मरणच असते, अशा विषयातील ज्ञानात समाज अपेशी ठरल्यास तो स्वत:चीच फसवणूक करून घेत असतो. या अज्ञानापायी जी दुर्दशा ओढवत असते, तिच्यावर क्रांतदर्शी म्हणून कवी हा कसलीच उपाययोजना सुचवीत नसतो; कारण ती त्याने आधीच प्रदान केलेली असते. ती उपाययोजना म्हणजे कविता हीच. जाणिवेची भ्रष्टता ही जी दुर्धर व्याधी समाजमनाला

जडलेली असते, तिच्यावरील औषध कला हेच होय.

संदर्भटिपा :

१. [पृ.३७५] कोणी जर असे म्हणेल की त्या रंगसूचना रंगभूमीवरील प्रयोगासाठी नसून वाचकांसाठी आहेत, तरी सुद्धा लेखकाचे आपल्या वाचकवर्गाशी जे नाते असते त्याच्या आधारे मी त्यावर आपेक्षच घेईन. नटांपेक्षाही सर्वसामान्य जनता मूर्ख आहे, असे जे शॉल वाटते, तेही काही फारसे शहाणपणाचे नाही, असे मला वाटते. पुढे मी हे दाखवून देईनच.

२. [पृ.३७९] अर्थात एखादा उत्तम प्रकाशक आपण ज्या प्रकारचा संपर्क अपेक्षित आहोत, अशा प्रकारचा संपर्क प्रस्थापित करण्याच्या दृष्टीने सहाय्यभूत होई शकेल. लेखकाकडून जी गोष्ट दिली जाईल, ती प्रकाशित करण्याऐवजी कोणत्या प्रकारची पुस्तके हवी आहेत, ते त्यांना तो सांगू शकेल. (कारण हे त्याला जमण्यासारखे असते.) उत्कृष्ट प्रकाशनसंस्थांकडून अशा तऱ्हेचे पुष्कळसे कार्य आधीच घडून आलेले आहे. आणि जे लेखक अती-आत्मकेंद्रित नसतात, ते त्यांच्याशी असे सहकार्य करणे अतिशय मोलाचे असते, असे समजतात.

३. [पृ.३८०] तुळा : लुई मॅकनीस 'सब्जेक्ट इन मॉडर्न पोएट्री,' *एसेज अ‍ॅण्ड स्टीजझ वाय मेंबर्स अ‍ॅव्ह दि इंग्लिश असोसिएशन खंड* X X i i (१९३७), पृ. १४६-५८

४. [पृ.३८१] त्याने स्वत:च ते म्हटले आहे. 'Why then Ile fit you' हे जे शब्द *द वेस्ट लँड* च्या अखेरीस येतात, त्या शब्दांनी *'द स्पॅनिश ट्रॅजिडी'* मधील एका उताऱ्याचा प्रारंभ होत असतो. सदर स्थळी हीरोनिमो हा '*टॉलेडो* मध्ये शिकत असताना रचलेले' आपले नाटक पुढे आणीत स्पष्टीकरण करीत असतो की ही यौवनात रचलेली कृती येथे अगदी चपखलपणे प्रसंगोचित ठरेल (अं. ४ प्र. १).

भाषांतरकारांच्या पुरवणी टिपा

भा१. [पृ.३७४] विल्यम मॉरिस (१८३४-१८९६) : इंग्लिश चित्रकार व कवी; फर्निचरच्या व इतर वस्तूंच्या आराखड्यांसाठीही विख्यात; यंत्राऐवजी हस्तकलेचा प्रचार व्हावा म्हणून प्रयत्न केले.

भा२. [पृ.३७६] रुपर्ट डून (१९०३-१९६६) : इंग्लिश नर्तक, नृत्यरचनाकार (कोरिऑग्रॅफर), निर्माता व नाट्यशिक्षक. रॉबर्ट मेडली याच्या सहकार्याने त्याने 'ग्रूप थिएटर' ही संस्था स्थापन केली. या संस्थेने १९३०च्या दशकामध्ये ऑडन आणि हशरवुड यांची नाटके सादर केली. (प्रकरण ६ मध्ये भाषांतरकारांची पुरवणी टीप 'भा८' पाहा.)

भा३. [पृ.३८१] हेन्री जेम्झ (१८४३-१९१६) : अमेरिकन कादंबरीकार व समीक्षक; मानवी अंतर्मनाचा सूक्ष्मतेने वेध घेणारा कादंबरीकार.

भा४. [पृ.३८१] मेफिस्टॉफिलिस : ख्रिस्टोफर मार्लो या एलिझाबेथकालीन नाटककाराच्या *द ट्रॅजिक हिस्ट्री अव्ह डॉ फॉस्टस* (१६०४) या नाटकाचा नायक डॉ. फॉस्टस हा मेफिस्टॉफिलिस या सैतानाच्या सरदाराला आपला आत्मा विकतो. मानवी जीवन

नरकमय बनल्याचा मेफिस्टॉफिलिसचा आक्रोश एलियटच्या कवितेतून कसा व्यक्त होतो, ते कॉलिंगवुड सांगतो आहे.

भा५. [पृ.३८१] *दि वेस्ट लॅंड* (१९२२) : टी. एस. एलियट याचे सर्वात प्रसिद्ध काव्य; आधुनिकतावादी काव्याला प्रारंभ करून देणारे काव्य; पहिल्या महायुद्धानंतर समाजात पसरलेले भ्रमनिरास व वैफल्य यांचे चित्रण करून आधुनिक जीवन हे ओसाड भूमी कसे बनले आहे, हे या कवितेचे मुख्य विषयसूत्र आहे.

भा६. [पृ.३८२] लिंबलोक किंवा लिंबो : नरकाच्या परिघावरील प्रदेश; जाणूनबुजून पाप न केलेल्या लोकांचे आत्मे, त्याचप्रमाणे ख्रिस्त अवतीर्ण होण्यापूर्वीचे आत्मे, तसेच बॅप्तिस्मा होण्याआधीच मृत्यू पावलेल्यांचे आत्मे येथे धाडले जातात, असे ख्रिस्ती धर्मशास्त्रानुसार मानले जाते; लिंबो म्हणजे तुरुंग अथवा दुर्लक्षित प्रदेश असाही अर्थ होतो.

भा७. [पृ.३८२] सर ख्रिस्तोफर रेन (१६३२-१७२३) : इंग्लिश वास्तुविशारद; लंडनमधील सेंट पॉल कथीड्रल व इतर सुमारे पन्नास चर्चच्या इमारतींचे आराखडे याने तयार केले.

सेंट ऑगस्टिन (अव्ह हिपो) (३५४-४३०) : कन्फेशन्झ (सुमारे ४००) या आत्मकथनात भ्रष्ट जीवनापासून प्रारंभ करून ख्रिस्ती धर्म स्वीकारल्यानंतर आत्म्याची शुद्धी कशी झाली याचे चित्रण सेंट ऑगस्टिन याने केलेले आहे.



परिभाषासूची

a priori	अनुभवपूर्व	argument	युक्तिवाद, प्रतिवाद
abstract	(१) अमूर्त (२) संक्षेप; समाकलनसंक्षेप	art	कला
		art falsely so-called	मिथ्यारोपित कला
accident	योगायोग, यादृच्छिक घटना	art gallary	चित्रदालन
act of attention	अवधान-क्रिया	art proper	अस्सल कला, खरी कला
acoustics	श्रवणविज्ञान	artifact	रचित वस्तू
aesthetic mysticism	सौंदर्यात्मक गूढवाद	art of space	अवकाशनियत कला
aesthetic theory	सौंदर्यसिद्धान्त	art of time	कालनियत कला
aesthetics	सौंदर्यशास्त्र, सौंदर्यमीमांसा	articulation	प्रयत्नशील आविष्कार, उच्चारण
alleged	मानीव, तथाकथित		
alliteration	अनुप्रास	associations	सहचारी भाव
amibiguity	नानार्थता	assonance	स्वरावृत्ती
amusement	रंजन	assumption	अनुमान, गृहीतक, अभ्युपगम
anachronism	कालविपर्यास		
analogical meaning	साम्याभासी अर्थ	asymmetrieal	असमप्रमाण युक्त
		automatism	स्वयंचलन, स्वयंप्रेरणा
antiquary	पुरावस्तुशास्त्रज्ञ	audience	श्रोतृ-/प्रेक्षकवर्ग
antithesis	विरोधन्यास	awareness	संबोध, जाणीव
anthropology	मानववंशशास्त्र	behaviourism	वर्तनवाद
aphrodisiac civilization	कामोपासक संस्कृती	being	जीव, जीवमात्र
		bipolarity	द्विध्रुवात्मकता
appeal	आवाहन	body	भौतिक वस्तू, शरीर
appearance	बाह्यदर्शन	boredom	कंटाळा
applied art	उपयोजित कला, उपयुक्त कला	by-product	आनुषंगिक निष्पत्ती
		casual	आगंतुक, यादृच्छिक
aptitude	अभिवृत्ती, कल	catharsis	भावनाविरेचन, भावना-शुद्धीकरण
apprieciation	आस्वादन, रसग्रहण		
archaic	आर्ष	centrifugal	बहिर्गामी
archetype	मूलबंध, आदिम बंध, आदिम नमुना	choir	गानवृंद
		chorus	वृंद (गायक, नर्तक नट इत्यादींचा)
architecture	स्थापत्यशास्त्र		

civil engineering नागरी अभियांत्रिकी
classical अभिजात
clerical धार्मिक
cliché पिष्ठोक्ती
cliques गटबाजी, पुढ्यातील मंडळी
clue सूचक चिन्ह
cognate सगोत्र
colour-symbolism रंगसंकेत पद्धती, रंगप्रतीकता
colour-vision रंगविषयक आलोक
comedy सुखात्मिका
common Sense सर्वसामान्य समंजसपण, सर्वग्राह्यता
communication संप्रेषण, संदेशन, आदानप्रदान
communism समाजसत्तावाद
complex व्यामिश्र, संकुल
compulsion neurosis जुलूम-भावनेची मज्जारुग्णता
conation प्रेरक-हेतू
connotation लक्ष्यार्थ, सूचितार्थ
concept संकल्पना
consciousness जाणीव, सबोधता
consciousness of self आत्मभान
concurrent सहवर्ती
corpus vile नगण्य वस्तुसंग्रह, गळाठा
copyright स्वामित्वाधिकार
cosmopolitan सर्वजनसाधारण, सबगोलंकारी
counterpart समांतर पर्याय, प्रतिरूप विभाग
courtesy meaning गौरववाचक अर्थ
craft कारागिरी
criteriological निकषलक्ष्यी
crosspurpose हेतुविरोध
crucial निर्णायक
crude अर्धकच्चे
crystalization स्थिरीकरण, घनीभवन
curvilinear वर्तुळाकृती
datum-line दत्त रेषा, गृहीत रेषा
decadence ऱ्हासकाल
deductive निगमनात्मक
definition व्याख्या, विवक्षा
degradation अधोगती, अवकळा
delight आल्हाद
denatured हिणकस, भेसळयुक्त
denotation वाच्यार्थ
design पूर्वसंकल्पित आकृती, चित्राकृती
dialectic द्वंद्वात्मक विचारपद्धती
differentia भेदक तत्त्व
discharge विसर्जन
discourse संभाषित
displacement स्थानांतर
dissociation विघटन
dissonance कर्णकटुत्व
distortion विपर्यास
disturbance व्यवस्थाभंग, प्रक्षुब्धता
discourse संभाषित, वक्तव्य
draughtsman (स्थापत्य) प्रारूपकार
earth (verb) भुईत विसर्जन करणे
elegy विलापिका
elliptical पदलोपी, अध्याहारयुक्त
emergence theory उद्भूति-सिद्धान्त
emotion भावना
emotional charge भावसंचार, भावावेग
emotional contagion भावनिक प्रदूषण
emotive आवाहक, भावव्यंजक
empirical अनुभवनिष्ठ
empiricism प्रत्यक्षार्थवाद
end साध्य
endemic स्थाननियत, हाडीमाशी खिळलेला
engineer अभियंता
engineering अभियांत्रिकी
enlightenment प्रबोधन
entertainment रंजन, करमणूक,

	मनोविनोदन
epistemology	ज्ञानशास्त्र
equivocal	संदिग्धार्थी, नानार्थी
essence	सत्त्व
evil	असत्, पाप
evocative	आवाहक, भावव्यंजक
excitation	उद्दीपन
exerescences	बांडगुळे
exhortation	प्रोत्साहक उपदेश
exposition	उद्घाटन
expressive	अभिव्यंजक
expression marks	अभिव्यक्ति-चिन्हे
externalization	बहिर्दर्शन, बाह्यीकरण
fable	तात्पर्यकथा, कल्पित कथा
fabrication	कृत्रिम सांधेजोड/जोडणी, जुळवाजुळव
fact	तथ्य
fancy	स्वैर कल्पकता
fantasy	आभासिका
feeling	भावप्रत्यय, संवेदना
fine arts	ललित कला
finished product	पूर्णसिद्ध निर्मिती
finite	परिमित
focal	केंद्रवर्ती
focus	लक्ष्यकेंद्र, दृष्टिकेंद्र
form	रूप, आकार
formal	आकारिक, रूपनिष्ठ
fortuitous	यादृच्छिक, आगंतुक
genius	प्रतिभा
genius (of a ritual)	(विधिकांडाचे) दैवत
genus	प्रजाती
gestures	अभिनय, हावभाव
generalization	अर्थांतरन्यास, तात्पर्य
grand style	भव्योदात्त शैली
gravity (specific)	गुरुत्व (विशिष्ट)
hallucinations	मतिभ्रमिष्टता
hedonistic theory	सुखवादी सिद्धान्त
hierarchical relation	उच्चनीचता संबंध, श्रेणीसंबंध

hierarchy	श्रेणीव्यवस्था
high brow	उच्चभ्रू
hocus-focus	थोतांड
homolingnal	समभाषिक, एकभाषिक
hypothesis	गृहीत कृत्य, अभ्युपगम
Idealism	विश्वचैतन्यवाद
ideas	परिकल्पना
idee's fixes	स्थिर परिकल्पना
illusion	वास्तवाभास, सत्याभास
image	प्रतिमा
imagination	कल्पनाशक्ती
impressions	संस्कार, ठसे
index	निर्देशसूची, निर्देशिका
individual	विशिष्ट, व्यक्तिविशिष्ट
individualization	विशिष्टीकरण, व्यक्तिविशिष्टीकरण
inductive	विगमात्मक
intellection	बौद्धिकीकरण, वैचारिक मूर्तीकरण
interior decorator	आंतगृहीन सजावटकार
introspection	अंतर्निरीक्षण
insight	आंतर्दृष्टी, मर्मदृष्टी
invention	नवशोधन
irony	व्याजोक्ती
journal	विद्वत्पत्रिका
Katharsis	भावशुद्धीकरण, भावविरेचन
keyword	परवलीचा शब्द, कीलक शब्द
limbo	लिंबलोक
logical analyst	तार्किक विश्लेषणवादी
logical fallacy	हेत्वाभास
low brow	निम्न-भ्रू
magic	यातुविद्या
make - believe	मानीव वास्तव
major premise	ज्येष्ठ आधारविधान
manifestation	मूर्ताविष्कार
manipulation	चतुर संयोजन, गैरहाताळणी, कपटप्रबंध
matter	द्रव्य

materialist	जडवादी
mass	वस्तुमान
matter	पदार्थ
mazes	(चक्रव्यूहसदृश) नागमोड
means	साधने
medieval	मध्ययुगीन
metaphysics	अतिभौतिकी
middle ages	मध्ययुग
middle term	मध्यम पद
minor premise	कनिष्ठ आधारविधान
mnemic	स्मृतिसूचक जाणीव
model	आदर्श, नमुना
modelling	मूर्तिकला
modern	आधुनिक
modification	मुरड, रूपांतरण
monopoly	एकाधिकार, मक्तेदारी
motive	उद्दिष्ट
motor sensation	स्वयंचलित संवेदना, कारक संवेदना
multiform	बहुरूपी
motive	आशयसूत्र, प्रयोजन
mutually exclusive	परस्परव्यावर्तक
mysticism	गूढवाद
myth	मिथ्यकथा, मिथक
naive	भाबडा, सरधोपट
native	देशी
natural laws	प्राकृतिक नियम, निसर्गनियम
naturalism	यथातथ्यवाद
neophyte	नवशिका
neo-platonism	नव्य प्लेटोवाद
neorealist	नव्य वास्तववादी
neurosis	रुग्णता
non-conformist	प्रस्थापित धर्मविरोधक, अश्रद्ध
normal	स्वाभाविक, सर्वसाधारण
normative	आदर्शलक्ष्यी, मूल्यमापनात्मक
notation	स्वरलिपी
nugatory	अर्थशून्य
objective correlative	पर्याप्त वस्तुनिष्ठ भावचिन्ह
obscurantism	दुर्बोधता, ज्ञानांधकार
obsolete meaning	कालबाह्य अर्थ
occult	गूढ(वादी)
opera	संगीतिका
optics	दृक्विज्ञान
orchestra	वाद्यवृंद
order	पद्धती, व्यवस्था
originality	मौलिकता
overlap	(परस्पर) अतिव्याप्ती
overstatement	अत्युक्ती
palaeo lithic age	अश्मयुग
parody	विडंबन
part	भाग, अंश, अवयव
passion	वासना, तीव्रभावना
patriotism	स्वत्वाभिमान, देशाभिमान
patronizing attitude	आश्रयदातेपणाची आख्यता
pattern	आकृतिबंध, ढाचा
Peagentry	भपकेबाज, देखावे
perception	संवेदनात्म/संवेदनाजन्य ज्ञान
periphernal	परिघवर्ती, सीमावर्ती
persona	मुखवटा, बाह्याकृती, स्व-प्रतिमा
perspective	आलोक, आलोकतारतम्य
phantom	मतिभ्रम
phatasmagoria	आभासमय देखावा
physical science	भौतिकशास्त्र, विज्ञान
pity	करुणा
plaits	गोफाकृती
plan	आराखडा, पूर्वसंकल्पित योजना
pleasure	सुख, आस्वादन
plot	संविधानक
poetic justice	काव्यगतन्याय
portait	व्यक्तिचित्र रेखाटण, व्यक्तिरेखाटण,

व्यक्तीचे (तैल) चित्र
pornography बीभत्स लैंगिक चित्रण
positive करणात्मक
positivism प्रत्यक्षार्थवाद, अनुभववादि
predicate विधेय
premise आधारविधान
primitive आदिम
projection प्रक्षेपण
prompling संसूचन
proofs उपमुद्रिते
proposition संवाक्य
protoplasm जीवांश
pseudo art व्याजकला
psyche 'मानस'
psychology मनोविज्ञान
purging विरेचन, शुद्धीकरण
puritanism शुद्धाचारवाद, कर्मठपणा
purpose प्रयोजन, उद्दिष्ट
radical impericism मूलभूत अनुभववाद
random स्वैर, यादृच्छिक
rational तर्कशुद्ध
raw material कच्ची सामग्री
real being सत्
realism वास्तववाद
realist वास्तववादी
reason तर्कबुद्धी
recession अपसारण
recreation पुनर्निर्मिती
recrudescence पुनरुद्भव, पुनरुज्जीवन
recurring पुनरावर्ती
reflection बिंब-प्रतिबिंबभाव
rendering रूपांतर, भाषांतर
relativism सापेक्षतावाद
Renaissance विद्येच्या पुनरुज्जीवनाचा काळ
representation प्रतिरूपण, प्रस्तुतीकरण
representational art प्रतिरूप कला
repression दमन
restoration पुनरोहण (काल), पुनर्राज्यारोहण (काल)

rhyme यमक
rhythm लय
rigidity ताठर स्थैर्य
ritual विधिकांड, तांत्रिक क्रियाकर्म
romanticism स्वच्छंदतावाद
rubric मथळा
satire विडंबन, उपहासिक
securalized धर्मनिरपेक्ष
segregation विलगीकरण
self - consciousness आत्मजागृती, आत्मभान
sensa वेदनक
sensation संवेदना
sense इंद्रिय, इंद्रियवेदन
senses इंद्रियविषय
sense-data प्रदत्त इंद्रियविषय
sense of feeling भावप्रत्ययी संदेवहन
sensory ऐंद्रिय
sensum/sensa वेदनक
sensuous ऐंद्रिय, इंद्रियनिष्ठ
sentient ऐंद्रिय संदेशवाहक
shari poem कृतक काव्य
shiboleth परवलीची परिभाषा
silviculturist वनसंवर्धनतज्ज्ञ
slice of life जीवनाचा चतकोर
snob शिष्टमन्य
sophisticated संस्कारित, सूक्ष्म घडणीची
sophistry शिष्टमन्यता
specialization विशेषज्ञता, विशेषीकरण
species जाती
spiral मळसूत्री चक्राकृती
sporanzo झंकार
standard निकष, मानदंड, कसोटी
sterilizing निर्बीजीकरण
stimulus चेतक
structure संरचना
subject उद्देश्य
subjective आत्मनिष्ठ, व्यक्तिनिष्ठ

substitution स्थानांतरण, बदलाबदल
substructure निम्न संरचना
summa विश्वकोश
superimposition अध्यारोपण
survivals अवशेष
surrealist अतिवास्तववादी
syllogism तर्कपद्धती
symbol प्रतीक
symbolism प्रतीकात्मता, प्रतीकवाद
symmetrical सप्रमाण, प्रमाणित
symphony स्वरमेल
synonymity अर्थसाम्य
tacticle values स्पर्शमूल्ये
technical theory तंत्रनिष्ठ सिद्धान्त
tempo गती
term संज्ञा
theory सिद्धान्त
thrillers रोमांच कथा
thrush song झोथ्रश-गीत
totality समग्रता
tragedy शोकात्मिका
transcaript लेखनांतर
transmuted रूपांतरित
tune स्वरावली, चाल
two-dimentional द्विपरिमाणात्मक
typical नमुनारूप
unconcious अबोध
understanding विवेकशक्ती, बुद्धी
universal सार्वत्रिक, वैश्विक
value - judgement मूल्य निर्णय
verbiage शब्दघोळ
vision आलोक
whole पूर्णैक्य

—oOo—

विषयसूची

—oOo—



डॉ. स. गं. मालशे (१९२१-१९९२)
मराठीतील ख्यातनाम संशोधक व समीक्षक. *आवडनिवड* (१९५९), *नीरक्षीर* (१९७५) हे मुख्य समीक्षालेखन. *केशवसुतांच्या कवितांचे हस्तलिखित* (१९६६), ताराबाई शिंदेकृत *'स्त्री-पुरुष तुलना'* (१९७५) इत्यादी पुस्तिकांचे, तसेच *महात्मा फुले समग्र वाङ्मय* (सहकार्य धनंजय कीर, १९६९), *माडगावकरांचे संकलित वाङ्मय* (१९६८-७०), *झेंडूची फुले* (१९७४) इत्यादी ग्रंथांचे साक्षेपी संपादन. वेलेक व वॉरन यांच्या *थिअरी अव्ह लिटरेचर* या समीक्षात्मक ग्रंथाचे, तसेच यूजीन ओनील याच्या *स्ट्रेंज इंटरल्यूड* या नाटकाचे मराठीत भाषांतर.



डॉ. मिलिंद मालशे (जन्म १९५१)
मराठी व इंग्लिशमध्ये भाषाविज्ञान, शैलीमीमांसा, चिन्हमीमांसा, सौंदर्यशास्त्र, हिंदुस्थानी संगीत इत्यादी विषयांवर लेखन. राष्ट्रीय व आंतरराष्ट्रीय चर्चासत्रांमध्ये सहभाग व निबंधवाचन. *आधुनिक भाषाविज्ञान : सिद्धांत आणि उपयोजन* (तिसरी आवृत्ती, २००४) हा ग्रंथ मराठीत आणि *इस्थेटिक्स अव्ह लिटररी क्लासिफिकेशन* (२००३) हा ग्रंथ इंग्लिशमध्ये प्रसिद्ध. नोम चॉम्स्की यांच्या *रुल्झ अँड रेप्रिझंटेशन्स* (१९८०) या ग्रंथाचे मराठीत भाषांतर. आय.आय.टी. पवई या संस्थेत इंग्लिश भाषा व साहित्य यांचे अध्यापन.

कॉलिंगवुड यांच्या द *प्रिन्सिपल्झ् अव्ह् आर्ट* (१९३८) या ग्रंथाने मराठी समीक्षेवर मोठाच प्रभाव टाकलेला आहे. बा. सी. मर्ढेकरांपासून सुरुवात झालेल्या नव्या समीक्षेने पहिले वळण घेतले ते रूपवादाचे आणि आविष्कारवादाचे. मर्ढेकरांशिवाय वा. ल. कुळकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल, सुधीर रसाळ, अशोक रानडे इत्यादी अनेक समीक्षकांनी आविष्कारवादी-रूपवादी भूमिका स्वीकारून मराठीमध्ये लेखन केलेले आहे. या साऱ्यांच्या लेखनामागे कॉलिंगवुडच्या सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्ताचा प्रभाव जाणवतो. कांट आणि क्रोचे यांचाही प्रत्यक्ष प्रभाव असण्याऐवजी कॉलिंगवुडच्या लेखनाच्या द्वारेच या सौंदर्यशास्त्रज्ञांचे अस्तित्व मराठी समीक्षेमध्ये जाणवते. कॉलिंगवुड यांच्या या ग्रंथाच्या भाषांतराच्या कामाला डॉ. स. गं. मालशे यांनी प्रारंभ केला, परंतु ते पूर्ण होण्याआधीच १९९२ साली त्यांचे निधन झाले. डॉ. मिलिंद मालशे यांनी हे काम पूर्ण केले.